RUDOLF KAUFMANN

DER RENAISSANCEBEGRIFF IN DER DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG

1932 · SCHÖNENBERGER & GALL A.-G., WINTERTHUR

L 9/32

DER RENAISSANCEBEGRIFF IN DER DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544316_0007

Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung

Inauguraldissertation
vorgelegt der
philologisch-historischen Abteilung
der hohen philosophischen Fakultät
der Universität Basel
zur Erlangung der Doktorwürde
von

Rudolf Kaufmann
von Basel

1932 • SCHÖNENBERGER & GALL A.-G., WINTERTHUR

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. Paul Ganz und Dr. Heinrich Alfred Schmid.

Basel, den 29. Juni 1932.

H. RITSCHL, Dekan.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die Dissertation erschien gleichzeitig unter demselben Titel und mit einem Schlusswort versehen im Buchhandel (Verlag Schönenberger & Gall A.-G., Winterthur)

INHALT.

Vorwort . . . . . VII—VIII

I. Einleitung . . . . . 1— 2

II. Die Anfänge der deutschen Kunstgeschichtsschreibung und das Auftauchen der humanistischen Wiedergeburtsidee . . . . . 3— 14
Johannes Butzbach (3, 11), Jacob Wimpfeling (4), Christoph Scheurl (8)
Albrecht Dürer (9), Johann Neudörfer (13)

III. Die Vorherrschaft der Wiedergeburtsidee in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung
1. im 17. Jahrhundert: . . . . . 15— 22
Matthias Quadt von Kinckelbach (15), Joachim von Sandrart (18)
2. im 18. Jahrhundert: . . . . . 23— 34
Johann Friedrich Christ (23)
lokale Kunstgeschichtsschreibung (26) — Johann Caspar Füßli (27)
Paul von Stetten (28)
J. J. Winckelmann (30), Anton Raphael Mengs (31), Christian Ludwig von Hagedorn (33)

IV. Das Zurückdrängen der Wiedergeburtsidee
1. in der deutschen Literatur: . . . . . 35— 67
Herder (35), J. J. Wilhelm Heinse (37), Heinrich Merck (39)
Goethe (44)
Wilhelm Wackenroder (55), A. W. Schlegel (56), Friedrich Schlegel (59)
2. in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung: . . . . . 68— 75
Johann Domenico Fiorillo (68), Gustav Friedrich Waagen (71)

V. Die Vorstufen des neuen Renaissancebegriffes . . . . . 76— 92
Franz Kugler (76)
Eduard Kolloff (86)

VI. Der Renaissancebegriff bei Jacob Burckhardt und Carl Schnaase . . 93—107
107—115

VII. Das Eindringen des Renaissancebegriffes in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung . . . . . 116—124
Wilhelm Lübke (118), Alfred Woltmann (119), Robert Dohme (120),
Louis Courajod (121), Hubert Janitschek (122)

VIII. Die Ausbildung des Epochenbegriffes . . . . . 125—136
August Schmarsow (126, 130), Georg Dehio (129)
H. A. Schmid (131), Richard Streiter (132)
Carl Neumann (133)

IX. Die Besinnung auf die Grundlagen der deutschen Kunstgeschichtsschreibung . . . . . 137—139
Heinrich Wölfflin (137)

X. Die neue Würdigung der altdeutschen Kunst . . . . . 140—151
Ernst Heidrich (140), Fritz Burger (144)
Georg Dehio (146), Heinrich Wölfflin (148)

XI. Literaturverzeichnis . . . . . 152—159

Curriculum vitae 160

VORWORT.

Die erneute Untersuchung über die Ausbildung des Renaissancebegriffes mag in Anbetracht der zahlreichen gründlichen Arbeiten, die sich in den letzten Jahren mit diesem Problem beschäftigten, zunächst als überflüssig erscheinen. Man wird auch leicht geneigt sein die Nützlichkeit einer erneuten Betrachtung der Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung zu bezweifeln, nachdem Wilhelm Waetzoldt die ehrwürdige Ahnenreihe der deutschen Kunsthistoriker in lebendiger Weise wieder hat erstehen lassen. Die vorliegende Arbeit verdankt diesen Untersuchungen mannigfache Anregungen und Belehrungen, und sie hat es sich auch zur Pflicht gemacht, den bereits bearbeiteten Bereich weitgehend zu berücksichtigen. Ihre Ziele sind indessen von den bisherigen so verschieden, dass sich die Gefahr einer Wiederholung im allgemeinen wohl nicht ernstlich geltend machen dürfte. Und wo es sich trotzdem nicht vermeiden ließ, da sollte sich die Wiederholung längst bekannter Tatsachen durch die besondere Fragestellung von selbst rechtfertigen.

Weder die Historiographie des Renaissancebegriffes noch die Geschichte der deutschen Kunstgeschichtsschreibung standen zur Behandlung. Es sollte vielmehr dargestellt werden, auf welche Weise sich mit Hilfe des Renaissancebegriffes die Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung vollzog. Der Titel der Arbeit bedarf aber noch einer weiteren Einschränkung. Die vorliegende Untersuchung beschränkte sich im wesentlichen auf die Entwicklung der Geschichtsschreibung über die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Innerhalb dieses Bereiches galt die Aufmerksamkeit den Wandlungen des Renaissancebegriffes als einer geschichtlichen Vorstellungsform.

Ob das Thema eine so umfängliche Behandlung verdient, wird sich wohl mancher Leser ernstlich fragen. Der Verfasser möchte hierzu zu bedenken geben, daß die Breite der Darstellung nicht aus einer Ueberschätzung des Renaissancebegriffes erwuchs, sondern aus der Ueberzeugung, daß die heutige kunstgeschichtliche Forschung historiographischer Erfahrung in zunehmendem Maße bedarf. Kunstgeschichtliches Sehen und Verstehen ist schon längst kein bloßes Genießen mehr. Die wahren Dilettanten und „Aestheten" gehören der Vergangenheit an. Man mag dies bedauern, man darf sich deswegen aber nicht den heutigen Anforderungen der Wissenschaft entziehen. Die Kunstgeschichte ist durch den Gang der Entwicklung zu einem Stück Geistesgeschichte geworden. Ihre Aufgaben sind damit nicht verschoben, wohl aber erweitert worden. Von dem, der sich mit ihr beschäftigt, wird erhöhte Rechenschaft über die Bedingtheit des Erkenntnisvermögens und vermehrte geschichtliche Betrachtung verlangt. Sie müssen dem lebendigen Empfinden beistehen und das Verständnis für das Persönliche und das Allgemeine klären. Verwurzelung im Leben und Ehrfurcht vor

dem künstlerischen Genius sind freilich nach wie vor die Grundkräfte kunstgeschichtlicher Erkenntnis.

Ihr äußeres Gepräge hat die Arbeit durch die Ueberzeugung erhalten, daß man von Anschauungen, insbesondere von Anschauungen, die bereits in sich neben der persönlichen und zeitgeschichtlichen Eigenart eine begriffliche Fixierung des Erschauten enthalten, nur dann mit einer gewissen Glaubhaftigkeit wird erzählen können, wenn man sie möglichst unmittelbar zum Worte kommen läßt. Jede erneute begriffliche Fassung raubt den Zeugnissen einen Teil ihres geistesgeschichtlichen Wertes. Und noch etwas. Alle diese Zeugnisse sind Kundgebungen von Menschen, die alle in ihrer Besonderheit versuchten sich über ihre Umwelt zur Einsicht in das Geheimnis der Geschichte zu erheben. Wer ihnen daher nicht mit menschlicher Achtung begegnet, der raubt seiner eigenen Einsicht das Köstlichste, das die Geschichte zu bieten hat, das Gefühl der Verbundenheit, die Gewißheit einer großen Gemeinschaft der Suchenden.

Wilhelm Waetzoldt schrieb im Geleitwort zu seinem Buch über „Das klassische Land": „Es gibt Fragestellungen, die man sich nicht aussucht, denen man vielmehr verfällt, weil in ihnen ein Stück des eigenen Lebens oder des Schicksals der eigenen Generation steckt." Die vorliegende Arbeit darf sich nur mit bescheidener Zurückhaltung auf diesen Ausspruch berufen, indessen sie muß es doch, weil die behandelte Frage mit zunehmender Macht in das eigene Studium eingriff. Die Antwort erwuchs aus der besonderen Fügung des Studienganges. Kunstgeschichte, Archäologie und deutsche Literaturgeschichte haben ihr gleichermaßen geholfen in den geistesgeschichtlichen Zusammenhang — wenn auch nur notdürftig — einzudringen. Dem Studium der allgemeinen Geschichte verdankte die Arbeit zudem schon in früher Zeit den Sinn für die historiographische Forschung und der kunstgeschichtlichen Richtung in der Archäologie die Klärung der Anschauungen über das Wesen der Renaissance von der Antike her.

Deshalb soll nun auch diese Arbeit, die Basel vieles zu verdanken hat, der Lehrer gedenken, die dem Verfasser Sinn und Auge öffneten und ihm durch Rat und eigenes Beispiel den Weg wiesen. Prof. Paul Ganz hatte die Arbeit ursprünglich auf dem Gebiete der Holbeinforschung vorgeschlagen, er hat ihr aber auch dann sein vertrauensvolles Interesse bewahrt, als sie den veränderten Zielen nachging. Prof. Ernst Pfuhl gewährte die Möglichkeit, in den archäologischen Uebungen alle jene Fragen ungehindert in ihrer praktischen Auswirkung zu verfolgen, die die eigene Einsicht bedrängten. Mündliche Mitteilungen der Professoren H. A. Schmid, Franz Zinkernagel und Emil Dürr und von Staatsarchivar Dr. A. Huber haben fernerhin wertvolle Dienste geleistet. Einem Lehrer freilich, dem sich der Verfasser insbesondere verpflichtet fühlt, Prof. Friedrich Rintelen, kann der Dank dafür nicht mehr persönlich ausgesprochen werden.

Basel, Ostern 1932.

RUDOLF KAUFMANN.

Einleitung.

In der Geschichte des Renaissancebegriffes gilt es hauptsächlich vier Erscheinungsformen zu unterscheiden: erstens die Wiedergeburtsidee im Dienste der humanistischen Geschichtsbetrachtung, als Ausdruck einer kulturellen, im wesentlichen national-italienischen Gesinnung und als Hilfsmittel zur Ueberbrückung unterschätzter oder mangelhaft bekannter Zeiten; zweitens den Stilbegriff der Renaissance, von Vasari als „rinascita" in der italienischen Kunstgeschichtsschreibung eingebürgert und in neuer Formulierung von der Kunstgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert wieder aufgenommen; drittens den Kulturbegriff, wie er von Jacob Burckhardt 1860 für Italien geprägt wurde und viertens den abendländischen Epochenbegriff, wie ihn die nachfolgende Forschung im Widerspruch gegen Burckhardts italienischen Stil- und Kulturbegriff für die Kunstgeschichte auf allgemeiner Grundlage ausbildete. Diese vier Erscheinungsformen lösten einander in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung nicht in einfacher Folge ab. Ihre Anwendung geschah zumeist auf dem Wege der Angleichung. Die einheimischen kunstgeschichtlichen Verhältnisse wurden in das italienische Geschichtsbild miteinbezogen und dessen Teleologie unterstellt. Hierauf kam immer wieder das Bestreben nach einem unmittelbaren Verstehen der deutschen Kunst zur Geltung. Auf diese Weise vollzog sich innerhalb der vier Etappen die Auseinandersetzung mit den Ueberzeugungen des Humanismus und der italienischen Aesthetik.

Die Entwicklung des Renaissancebegriffes in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung, d. h. die allmähliche Wandlung der Wiedergeburtsidee zum modernen Epochenbegriff, stellt deshalb zugleich einen bedeutsamen Teil des Werdens der deutschen Kunstgeschichtsschreibung selbst dar. Die absolute Norm der Antike und die italienischen Maßstäbe haben während langer Zeit das kunstgeschichtliche Erkenntnisvermögen beschäftigt. Es spiegelt sich darin ein beträchtliches Stück der deutschen Geistesgeschichte wieder, die durch Winckelmann und Goethe von neuem entscheidend mit der Antike und durch diese mit Italien verbunden worden war. Herder und die Romantik schufen die Grundlagen der modernen Geschichtsauffassung, auf dem Gebiete des künstlerischen Erkenntnisvermögens behielten sie aber trotz allem die fremden Maßstäbe bei. Erst die nachfolgende historische Forschung zeitigte langsam die Einsicht in die Begrenztheit und Bedingtheit dieser Maßstäbe. Schnaase erfasste die kulturgeschichtliche und künstlerische Einheit des Mittelalters und Burckhardt zeichnete das Bild der italienischen Renaissance als einer organischen Leistung des italienischen Volkes. Die Unterschiede zwischen der Antike und der abendländischen Kultur wurden nunmehr in wachsendem Maße als Ausdruck besonderer, organisch durch die eigene Entwicklung bedingter Absichten erkannt. Schnaase und Burckhardt ermunterten zugleich die Forschung von zwei verschiedenen Gesichtspunkten aus zur vermehrten Betrachtung der eigenen Kunstentwicklung. Wiederum erfolgte die neue Wertung der deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts wie einstmals unter dem Humanismus zunächst mit Hilfe der übernommenen fremden geschichtlichen Anschauungsform. Es wurde versucht, die einheimische Kunstentwicklung dem kulturgeschichtlichen und stilistischen Renaissancebegriff einzugliedern, die italienischen Gesichtspunkte auf den Norden zu übertragen oder entsprechend zu erweitern. Wiederum entstand daraus ein Widerstreit zwischen den fremden Maßstäben und den eigenen Absichten der Geschichtsbetrachtung, der, diesmal durch das Vermächtnis von Herder und der Romantik

weitgehend vorbereitet, in der jüngsten Zeit zu gunsten der selbständigen Bewertung der deutschen Kunst entschieden wurde.

Von Wimpfeling bis Wölfflin ist ein weiter Weg. Es lohnt sich, die Strecke genauer zu verfolgen und man wird immer wieder feststellen können, daß die entscheidenden Fortschritte in der Geschichtsschreibung über die deutsche Kunst jeweils mit einer erneuten Erfassung des Renaissanceproblems zusammenhängen. Man wird deshalb diesen Knäuel von Fragen — soweit es überhaupt möglich ist — nur dann mit Aussicht auf Erfolg entwirren können, wenn man die gegenseitigen Beziehungen zwischen der Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung und der Entwicklung des Renaissancebegriffes gründlich untersucht, und die vorliegende Arbeit kann hierzu nicht mehr als ein bescheidener Versuch in dieser Richtung sein.

Die Anfänge der deutschen Kunstgeschichtsschreibung und das Auftauchen der Wiedergeburtsidee.

„Der älteste Versuch einer kunstgeschichtlichen Darstellung auf nordländischem Boden" ist nach Julius von Schlossers Forschungen der „Libellus de praeclaris picturae professoribus" [1]) des Benedictinermönches und nachmaligen Priors *Johannes Butzbach* aus dem Kloster Maria-Laach. Der Traktat ist für die Miniaturenmalerin und Nonne Gertrud von Nonnenwerth verfasst worden und enthält, nebst einem spärlichen Abriß der antiken Kunstgeschichte nach dem Muster der „historia naturalis" des Plinius, eine Aufzählung der authentischen Christus- und Lukasbilder. Historiographisch bedeutsam vor allem sind aber die im letzten Kapitel eingeflochtenen Bemerkungen über Giotto, Israel van Meckenem und über Maler geistlichen Standes aus der Zeit und Umgebung des Verfassers.

Von Giotto heißt es: „Artem proinde recentiori euo zetus quidam tempore benedicti Xj historias martyrum apud Auinionem ingeniosissime pingendo ad veterem rursus dignitatem reduxisse dictur, quam et his nostris temporibus et tu et plures alij neotherici pictores subtilissimi celebriorem faciunt" [2]). Bereits Julius von Schlosser hat die Bedeutung dieser Stelle für die Geschichte des Renaissancebegriffes voll erkannt [3]). Schon Butzbach hatte demnach aus einer heute unbekannten italienischen Quelle jene geschichtliche Vorstellung übernommen, die dann späterhin von Giorgio Vasari auf Jahrhunderte hinaus zur allgemein gültigen Anschauung erhoben worden ist.

Giotto habe die Kunst „ad veterem dignitatem" zurückgeführt, diese Wendung besagt ausdrücklich, daß Butzbach die Geschichtsauffassung des Humanismus vertrat, wonach die wahre Kunst in der neueren Zeit dann wieder erwachte, als durch den Humanismus die antike Welt erneut in das Gesichtsfeld der Menschen getreten war. Aber so wie sein Abriß der antiken Kunstgeschichte äußerst knapp und „voll abenteuerlicher Mißverständnisse" [4]), ebenso ist seine Verwendung der Wiedergeburtsidee [5]) bei der kunstgeschichtlichen Betrachtung nur eine beiläufige. Denn es wird sich beim Studium einer weiteren Schrift des Johannes Butzbach dann erweisen, daß die

---

[1]) Julius von Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. IV. 1917 p. 42—43. — Alwin Schultz, Johannes Butzbach's „Libellus de praeclaris picturae professoribus", Jahrbücher für Kunstwissenschaft, Bd. II, 1869 p. 60—72; über die Bedeutung Butzbachs vgl. auch Waetzoldt, Bd. 1, p. 13 ff. — Die Geschichte der deutschen Kunstgeschichtsschreibung ist noch nicht geschrieben. Wichtige Vorarbeiten dazu bilden: Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, Bd. 3, 1898[2]. Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts. (Von Winckelmann bis Wackenroder), Palaestra 24, 1904; Hans Tietze. Die Methode der Kunstgeschichte 1913; Ernst Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte 1917; Kurt Eberlein, Die deutsche Litterärgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert, Diss. Berlin 1916 (1919 erschienen); die ebenerwähnten Materialien von Julius von Schlosser, 1914—1920 und Wilhelm Waetzoldts Deutsche Kunsthistoriker, 2 Ede. 1921 und 1924.

[2]) Schultz, p. 71.

[3]) Materialien IV, 1917 p. 42.

[4]) Materialien IV, 1917 p. 42.

[5]) Die Historiographie des Renaissancebegriffes hat Walter Goetz zum erstenmal untersucht: „Mittelalter und Renaissance", Hist. Zeitschr. Bd. 98, 1907 p. 30—54. Einen Abriß der Entwicklung bot hierauf Karl Brandi in seiner Göttinger Kaisergeburtstags-Rede von 1908. Diesen beiden Arbeiten folgte 1910 die Untersuchung von Konrad Burdach über „Sinn und Ursprung des Wortes Renaissance", Sitzungsberichte der kgl. preussischen Akademie der Wissenschaften 1910, erster Halbband p. 594—646. 1912 erschien von Adolph Philippi „Der Begriff der Renaissance, Daten zu seiner Geschichte". Eine

Wiedergeburtsidee in seiner geschichtlichen Vorstellung und seinem bewußten Verhältnis zur bildenden Kunst doch nicht die Bedeutung besaß, die man aus der angeführten Aeußerung vermuten könnte [6]).

Nach Inhalt, Gliederung und äußerer Veranlassung diente der „Libellus de praeclaris picturae professoribus" noch vorwiegend überlieferten Interessen. Die Kunst spielte in seiner Betrachtung nur soweit eine Rolle, als sie durch ihre Darstellungen religiöse Werte bildhaft und zu Nutz und Frommen eines gläubigen Gemütes gestaltete. Deshalb kommt das Verdienst, als erster diesseits der Alpen Kunst um der Kunst willen betrachtet und beschrieben zu haben auch nicht ihm, sondern dem elsässischen Humanisten *Jakob Wimpfeling* zu [7]).

Wimpfeling ist zugleich auch der erste deutsche Autor, der sich über die Kunst des eigenen Landes ausgesprochen hat und seine zwei Kapitel über die deutsche Kunst in der „Epithoma Germanorum" besitzen insofern noch einen besonderen historiographischen Wert, als in ihrer Darstellung die Wiedergeburtsidee der Betrachtung der deutschen Kunst zu Grunde lag. Wimpfeling vermied aber in seiner Darstellung die Uebernahme der Wiedergeburtsidee in der vom Humanismus sanktionierten nationalen

---

Darstellung, die lediglich von den Verhältnissen in der neueren Kunstgeschichtsschreibung ausging und die verdienstvollen allgemeinen Vorarbeiten gänzlich unberücksichtigt ließ. Philippis Untersuchung war bereits bei ihrem Erscheinen veraltet — das Wesentliche hatte schon Goetz vorweggenommen — trotzdem wurde sie in der nachfolgenden kunstgeschichtlichen Literatur vielfach und oft sogar einzig zitiert. vgl. hierzu auch die Rezension von Karl Borinski in den Monatsheften für Kunstwissenschaft Bd. 6, p. 261. — „Renaissance und Reformation" hat 1913 Ernst Troeltsch in der Hist. Zeitschr. Bd. 110, p. 519—556 in ihren geistesgeschichtlichen Beziehungen untersucht. 1914 behandelte Walter Goetz das Verhältnis „Renaissance und Antike", Hist. Zeitschr. Bd. 113, p. 237 ff. In größerem Bereich nahm Karl Borinski dasselbe Thema vor: „Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt" 2 Bde, erschienen als Heft IX (1914) und X (1924) der Sammlung „Das Erbe der Alten", eine gründliche und reichhaltige Arbeit. Vor allem „das geschichtliche Werden der deutschen Kultur" behandelte Konrad Burdach in „Deutsche Renaissance, Betrachtungen über unsere künftige Bildung" 1916[1], 1920[3]. „Renaissance als Stilbegriff" von Werner Weisbach, Hist. Zeitschr., Bd. 120, 1919 p. 250—280, war die erste ausführliche Darstellung der kunstgeschichtlichen Verknüpfungen mit dem Renaissancebegriff. Bei Weisbach machte sich zum ersten mal die Erkenntnis von den unseligen Wirkungen des „Begriffsrealismus" geltend. Ebenfalls 1919 erschien sodann von Karl Borinski in den Sitzungsberichten der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-philologische und historische Klasse p. 1—119, „Die Weltwiedergeburtsidee in den neueren Zeiten. „I. Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der historischen Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelalter". Wichtig ist fernerhin von Borinski: „Politische Symbolik des Mittelalters und das Werden der Renaissance", Zeitschr. f. deutsche Philologie Bd. 48, 1920 p. 459—475. Auf dem Boden der deutschen Literaturgeschichte verfolgte Walter Rehm „das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung vom Rationalismus bis zum Realismus", 1924. Eine kurze Rückschau auf die Entwicklung des Renaissancebegriffes enthält das erste Kapitel von Dagobert Frey „Gotik und Renaissance" 1929 p. 2 ff. In umfassenderem Masse untersuchte J. Huizinga den Werdegang des Begriffes: „Das Problem der Renaissance" (1920 bereits in holländischer Fassung erschienen), Wege zur Kulturgeschichte 1930 p. 89—139, ebenda auch eine Studie über „Renaissance und Realismus" p. 140—164. 1931 erschien von Arthur Haseloff „Begriff und Wesen der Renaissancekunst", Mitteilungen des kunsthist. Institutes zu Florenz Bd. 3, p. 373—392. In der Schweizerischen Rundschau Bd. 31, 1931 p. 329—335 versuchte P. Bruno Wilhelm einen Ueberblick der „Entwicklung des Renaissancebegriffes" zu geben (kathol. Würdigung der Forschungen von Burdach). Eine ausführliche Besprechung der neueren Literatur über die Renaissance in Italien bot Hans Baron im Archiv für Kulturgeschichte Bd. 17, 1927 p. 226 ff; Bd. 21, 1930 p. 95 ff, p. 215 ff, und über den deutschen Humanismus in den Jahresberichten f. deutsche Geschichte Bd. 3, 1927 p. 440 ff, Bd. 4, 1928 p. 348.

[6]) vgl. p. 11.

[7]) Epithoma Germanorum Jacobi wimpfelingij. Straßburg 1505 (Johannes Prüs in aedibus Thiergarten Argentinae imprimebat) Kapitel 67 und 68 fol. XXXIX. v. — J. D. Fiorillo hat in seiner „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden" Bd. 2, Hannover 1817 p. 269—270 bereits auf Wimpfelings Lob der deutschen Baukunst hingewiesen und aus der Beschreibung des Aeneas Sylvius die entsprechenden Stellen erwähnt. Wimpfelings Interesse für die deutsche Kunst würdigte ferner Wilhelm Lübke in seiner „Geschichte der Renaissance in Deutschland", 1882[2] p. 14—15. Auch in Ludwig Wachlers „Geschichte der historischen Wissenschaften" Bd. 1, Göttingen 1812 p. 244 fanden Wimpfelings wissenschaftliche Verdienste eine ansprechende Beurteilung.

Beschränkung auf die italienische Renaissancekultur. Für ihn bedeutete sie daher wirklich einen allgemeinen Bestandteil der geschichtlichen Vorstellung. Man sollte diese wichtige Tatsache nicht dadurch zu verkleinern und zu entwerten suchen, daß man Wimpfelings Leistung als die Tat eines übereifrigen Patrioten bezeichnet [8]). Gewiß war Wimpfeling ein Patriot und in der Vorrede zu der „Epitoma" bekannte er sich mit Bewußtsein zu dem Bestreben die Vorzüge der Deutschen zu schildern. Allein Wimpfeling verließ nirgends ernstlich den Bereich der von ihm angestrebten autonomen Betrachtungsweise und zudem darf man auch nicht übersehen, daß ja die humanistische Wiedergeburtsidee in der italienischen Fassung des Geschichtsbildes gerade von patriotischen Kräften entwickelt und getragen worden ist. Man kann daher dem einen nicht zum Vorwurf machen, was den italienischen Historikern von jeher als Vorzug angerechnet worden ist, daß sie vermöge ihrer nationalen Einstellung die besondere Entwicklung der eigenen Kunst und Kultur schon frühzeitig zu erfassen vermochten. Es ist deshalb nicht unbillig bei Wimpfeling die Korrektur und Erweiterung der humanistischen Vorstellungen von der Geschichte der neueren Kunst und die Unabhängigkeit von der üblichen nationalen Einseitigkeit und Schiefheit des Urteils zu anerkennen. Damit bekundete er eine Selbständigkeit, Klarheit und Sauberkeit im geschichtlichen Denken, die nach ihm Vasari — und noch weniger alle dessen Nachfolger von Carel van Mander bis auf Mengs — bei weitem nicht besaßen.

„Keimhaft" nur ist zwar auch das „genetische Denken" [9]) von Wimpfeling, seine Ausdrucksweise unterscheidet sich in nichts von der bei den Humanisten üblichen. Um die Schönheit und künstlerische Bedeutung des Straßburger Münsters zu schildern, griff auch er zum Vergleich mit antiken Werken und bewunderte vor allem die technische Leistung. Aber die Antike erschien ihm eben nicht als absolute, von der neueren Kunst anzustrebende, aber nie mehr erreichte Norm, wie das später dann durch Jahrhunderte hindurch der Fall war, sondern als einmal Vorhandenes, von dem die weitere Entwicklung ausging und auf eigenen Wegen vorwärts schritt.

Typisch für den deutschen Humanisten ist die Bezugnahme auf die Antike, typisch für das damalige aesthetische Erkenntnisvermögen die Unfähigkeit, das Gesehene und Empfundene konkret auszudrücken [10]). Wenn Dürer und Butzbach, wovon im Weiteren noch die Rede sein wird, hie und da sich bewußt Rechenschaft zu geben vermochten über die Gründe, warum sie ein Kunstwerk, eine Stadtanlage oder eine Landschaft als schön empfanden, so darf man dies nicht als selbstverständlich hinnehmen und den Humanisten deshalb allgemein mangelndes Kunstverständnis vorwerfen [11]). Kunstverständnis und Fähigkeit, die erlebten Eindrücke von Kunstwerken wiederzugeben, sind nicht ein und dasselbe. Kunstverständnis ist nicht an eine besondere Zeit gebunden und kein Vorzug der modernen Kultur, die Fähigkeit zur bewußten aesthetischen Betrachtung und Interpretation der Kunstwerke findet sich dagegen erst im differenzierten kulturellen Denken der Menschen [12]). Die mangelnde Teilnahme der deutschen

---

[8]) Eduard Fueters Kritik in der „Geschichte der neueren Historiographie", 1911 p. 185 ff ist zu hart und zu sehr vom italienischen Standpunkte aus bestimmt. Daß in der Erforschung des deutschen Humanismus noch vieles zu leisten und dabei für die geistesgeschichtliche Erkenntnis erhebliches zu gewinnen sein wird, hat jüngst Paul Merker in seinem Beitrag über „Das Zeitalter des Humanismus und der Reformation" im „Aufriß der deutschen Literaturgeschichte", 1930 p. 61—82 dargelegt.

[9]) Die beiden Ausdrücke gebrauchte Waetzoldt Bd. 1, p. 16 für Butzbach und Scheurl.

[10]) vgl. z. B. die interessante Gegenüberstellung der Fundberichte von Konrad Peutinger (Augsburger Merkur) und Luigi Lotti (kleine Replik der Laokoongruppe) bei Panofsky, Jahrb. f. Kunstgeschichte Bd. I (XV), 1921—1922 p. 70.

[11]) Erasmus hat sich weder für die italienische noch für die nordische Kunst aesthetisch interessiert, und doch war sein Leben von einem ästhetisch überaus verfeinerten Ideal beherrscht; vgl. Huizinga, Erasmus (deutsch von Werner Kaegi), 1928 p. 66; p. 110 ff.

[12]) Es bedürfte erst noch einer eingehenden Untersuchung der Verhältnisse bei den verschiedenen Völkern und zu den verschiedenen Zeiten, um wenigstens diese Fähigkeit als Verdienst der modernen Kultur in Anspruch nehmen zu können!

Humanisten am Wachstum der einheimischen Kunst rührt nicht allein von der zweifellos auch unter ihnen vorhandenen Verständnislosigkeit gegenüber dem Künstlerischen her; ebensowenig darf man jene Aeußerungen, in denen sie sich über die Kunst ihrer Umgebung aussprachen, wegen der wirklichkeitsfremden Form von vorneherein als unbedeutend oder gar als verständnislos verurteilen [13]). Das geringe Interesse, das im allgemeinen die deutschen Humanisten der bildenden Kunst des eigenen Landes entgegenbrachten, hat vielmehr eine andere Ursache, die dem Wesen des Humanismus selbst entstammt. Die italienischen Vertreter hatten aus dem Studium der Antike eine nationale, mit dem italienischen Volk und Boden verbundene Angelegenheit gemacht. Die deutschen Humanisten übersahen aber zumeist diese willkürlich vorgenommene Beschränkung und blieben daher in ihren geschichtlichen Vorstellungen im Banne der Italiener. Darin lag ja eben das Verdienst von Wimpfeling, daß er sich frei machte von der italienischen Geschichtsauffassung, und daß er an die Stelle der von jener postulierten Hegemonie Italiens in der neueren Kultur die autonome Betrachtung der verschiedenen Nationen setzen wollte. In diesem Sinne steht er auch am Anfang der Entwicklung der Geschichtsschreibung über die deutsche Kunst, und diese Entwicklung selbst war im großen und ganzen bis heute nichts anderes als ein beständiges Ringen um eine autonome Betrachtungsmöglichkeit.

Wimpfeling beschritt den neuen Weg zu einer selbständigen Betrachtung der deutschen Kultur seiner Zeit nur zögernd. Im Vorwort zu der Epitoma verteidigte er sein Vorhaben und bei der lobenden Anerkennung des Straßburger Münsters rechtfertigte er sich sogar durch die Berufung — auf einen italienischen Gewährsmann, den Aeneas Sylvius Piccolomini. Echt humanistisch, und fast möchte man auch sagen, echt deutsch [14]). Es wäre unbillig, in seinen Worten nur die wohlgedrechselten, aber über die Sache selbst doch wenig aussagenden Phrasen eines Humanisten erkennen zu wollen. Jene Menschen bedienten sich nun einmal in ihrer literarischen Aeußerung der panegyrischen Form und sie verbanden damit ebensosehr den Ausdruck ihres wirklichen Empfindens, wie es der junge Goethe später in seinem überschwänglichen Hymnus auf das gleiche

---

[13]) Wilhelm Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland Bd. 1, 1882² p. 11 ff möge als Beispiel für diese abfällige Beurteilungsart dienen. Aufschlußreicher und gerechter ist die Betrachtung über Kunst und Humanismus bei Hubert Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 1890 p. 319 ff; die aesthetischen Anschauungen der Humanisten blieben dabei freilich unerörtert.

[14]) „In Architectura germani excellentissimi sunt, quorum edificia Eneas Silvius mirari se potuisse scribit non commendare. Sunt meo, inquit, iudicio Theutonici mirabiles Mathematici omnesque gentes in Architectura superant. hoc homo Italus de germanis testatur, nec falsa loquutus est, quod ut caetera edificia (quae passim in germania magnificentissime extructa sunt) obmittam, Argentinense templum et turris in eo edificata abunde demonstrant. Hac una structura nihil in universo orbe contenderim esse preciosius, nihil excellentius. Quis satis mirari, satis laudare potest Argentinensem turrim, quae celatura, statuis, simulachris, variarumque rerum effigie, omnia europae edificia facile excellit, cuius altitudo excedit numerum CCCCC & XV cubitorum. Miraculum est tantam molem in tam altum attolli potuisse, quid si isti a laudatis auctoribus laudati artifices reviviscerent. Scopa, Phidias, Ctesiphon, Archimedes, profecto in architecturae disciplina se victos esse a nostris vel palam faterentur: atque hoc opus Dyanae Ephesiae templo, et Pyramidibus egiptiacis, atque his omnibus quae inter septem spectacula numerantur longe anteferrent." — Vollständiger Abdruck des Wortlautes der seltenen ersten Ausgabe (Exemplar Universitätsbibliothek Breslau). Die Aenderungen der späteren Abdrücke: 1562 Marburg, bei Andreas Colb; 1574 Basel, Historicum opus, Bd. 1, p. 397 und 1594 Hannover beziehen sich ausschließlich auf die Schreibweise: Aeneas, aedificia, omittam, caelatura, Dianae, Aegyptiacis u. s. w. — Als Lessing sich in Wolfenbüttel diese Stelle aus dem Wimpfeling abschrieb, brach er hier ab und bemerkte bezeichnenderweise: „Wenn nur aber, wie ich fürchte, die Worte des Aeneas Sylvius nicht auch diese Auslegung leiden, daß man die Gebäude der Deutschen eher bewundern als loben könne. Und es wäre auch gerade, was sich von der damals üblichen gotischen Bauart sehr eigentlich sagen ließ. Ungeheure Massen von Stein, ohne Geschmack, oder wenigstens in einem sehr kleinen Geschmacke aufgetürmt." Lessings Werke, hrg. von Julius Petersen und Waldemar von Olshausen, Teil 18, p. 121, vgl. hierzu in der Einleitung p. 17. — Lessing hat mit seiner Vermutung nicht recht behalten. vgl. Anmerkung Nr. 205. — Vor Wimpfeling erwähnte bereits 1493 Hartmann Schedel in seiner Weltchronik mit rühmenden Worten das Straßburger Münster: „ein fast groß gotzhaws vnd allerschönsten thurn in sunderer fürtreffenlicher höhe gepawt". p. CXXXIX v.

Straßburger Münster in anderer Form auch getan hat. Vergleicht man Wimpfelings „De architectura Germanorum" mit Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst" [15]), so wird man ersehen, daß auch der junge Goethe nicht viel weiter gekommen ist im Verständnis für die gotische Eigenart. Freilich liegen zwischen diesen beiden Hymnen Jahrhunderte, in denen die Gotik allmählich zum Sinnbild des Ungeschmackes geworden war. Die Differenzierung des künstlerischen Erkenntnisvermögens ist während dieser Zeit zwar weiter gediehen, aber nicht auf dem Boden des eigentlich geschichtlich-aesthetischen Denkens, und deshalb mußte Goethe vorerst die inzwischen erwachsenen Hindernisse bewältigen. Man darf also zum mindesten aus der zitierten Stelle entnehmen, daß die gotische Baukunst zu Wimpfelings Lebzeiten im eigenen Lande noch in einem lebendigen Verhältnis zu dem künstlerisch empfindenden Menschen stand, und man wird diese Feststellung bei Dürer und Butzbach bestätigt finden [16]).

Im 68. Kapitel der Epitoma behandelte Wimpfeling die Malerei und Plastik der Deutschen. Dieser Abschnitt enthält vermutlich so ziemlich das gesamte Wissen des Autors über die deutsche Malerei, das die Vertrautheit mit den künstlerischen Verhältnissen in der engeren Heimat zu bieten vermochte [17]). Wie bei Butzbach erfuhr auch bei Wimpfeling der geschäftige Nachstecher Israel van Meckenem hohe Anerkennung; die Bedeutung Martin Schongauers war ihm ebenso wenig unbekannt, wie der Ruhm Dürers. Bei der Erwähnung Dürers ist ihm freilich der Irrtum unterlaufen ihn als einen Schüler Schongauers zu bezeichnen, wobei er sich wahrscheinlich auf eine ungenaue einheimische Ueberlieferung von Dürers Aufenthalt am Oberrhein und der durch den Tod Schongauers vereitelten Absicht des älteren Dürer, den Sohn bei dem elsäßischen Meister in die Lehre zu geben, stützte [18]). Auffallend ist sodann noch, daß Wimpfeling

---

[15]) vgl. p. 44 ff.

[16]) Eine wichtige Zusammenstellung von Urteilen über die gotische Baukunst ist bei Jacob Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, 1924[7] p. 30 ff zu finden.

[17]) Epithoma Germanorum, 1505, Kapitel 68 fol. XXXIX v., XL.-Historicum opus, Bd. 1, Kapitel 68, p. 397. „Nostrates quoque pictores esse omnium prestantissimos vel ipsa experentia (quae rerum magistra est) apertissime docet. Icones Israhelis Alemani per universam Europam desiderantur, habenturque a pictoribus in summo pretio. Quid de Martino Schon Columbariensi dicam, qui in hac arte fuit tam eximius, ut eius depictae tabulae in Italiam, in Hispanias, in Galliam, in Britanniam, & alia mundi loca abductae sint a). Extant columbarie in templo divi Martini & sancti Francisci b) ymagines huius manu depictae, ad quas effingendas exprimendasque pictores ipsi certatim confluunt, & si bonis artificibus & pictoribus fides adhibenda est, nihil elegantius. nihil amabilius, a quoquam depingi reddique poterit. Eius discipulus Albertus türer & ipse Alemanus hac tempestate excellentissimus est, & Nurenberge imagines absolutissimas depingit, quae a mercatoribus in Italiam transportantur, & illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam parasij aut Apellis tabulae. Joannes Hirtz Argentinensis non est omittendus, qui dum in humanis esset, apud pictores omnes in magna fuit veneratione, cuius in pictura peritiam clarissime ac speciosissime imagines tum alibi tum Argentinae natali solo depictae testantur. In Plastice (hoc est figulina arte, quae ex terra similtudines itidem fingit) germani prestantes sunt, quod ipsa figulina vasa & plurima vasorum fictilium genera, quae modo humanae vitae usui sunt, indicant & demonstrant. Hic sunt quos vel Corebus Atheniensis figuline artis inventor admirari possit & laudare." a) Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2, 1923 p. 222—223 machte in einer Anmerkung darauf aufmerksam, daß Wimpfeling hier gewiß irrtümlich gemalte Tafeln statt der Stiche erwähne. b) Der Abdruck im Basler Historicum Opus enthält an dieser Stelle noch eine Erweiterung, die sowohl in der Originalausgabe von 1505 als auch in den Abdrücken von Marburg (1562) und Hannover (1594) fehlt: „praeterea Selestadij apud praedicatores in ara quae divo Sebastiano sacra est". Abbé J. Walter in Sélestat hat den Vergleich der verschiedenen Lesarten in freundlicher Weise unterstützt und auf diese Einfügung aufmerksam gemacht. Daß Wimpfelings Büchlein bereits im späteren 16. Jahrhundert selten geworden war, geht aus einem Vermerk auf dem Titel der Marburger Ausgabe hervor („a multis desiderata"). Die übrigen Aenderungen betreffen die Schreibweise: statt türer: Dürer u. s. w.

[18]) Die urkundlichen Nachforschungen über den Maler Hans Hirtz haben die Richtigkeit von Wimpfelings Angaben insofern erwiesen, als in Straßburg sich tatsächlich in den Jahren 1421—1456 ein Maler dieses Namens aufgehalten hat. vgl. Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler Bd. 17, 1924 p. 146. — Zu Wimpfelings Aeußerung über Albrecht Dürer vgl. neuerdings Erich Roemer, Dürers ledige Wanderjahre, Jahrbuch d. preußischen Kunstsammlungen Bd. 47, 1926 p. 118 ff.

bei der Plastik nur die Töpferei erwähnte, von den vielen Holzbildwerken seiner oberrheinischen Heimat dagegen mit keinem Worte sprach und nicht einmal die Gattung als solche vermerkte.

Die Auffassung vom künstlerischen Schaffen als einer handwerksmäßigen Leistung macht sich in dieser Nichtbeachtung der Bildhauerei deutlich bemerkbar. Der Humanismus befolgte damit getreulich die antike Tradition [19]). Die soziologische Anerkennung des Künstlertums hat ja in Deutschland erst Sandrart erstritten [20]). Wenn vorher ein deutscher Künstler in seinem Lande geehrt wurde, so verdankte er dies entweder seinem internationalen Ruhm oder seinen andern Fähigkeiten. Die festlichen Empfänge, die zu Ehren Dürers während seiner niederländischen Reise in Antwerpen, Brüssel, Brügge und Gent veranstaltet wurden, gingen von den Malern und Goldschmieden aus. Dürer wußte es wohl zu schätzen, daß ihn der Rat von Antwerpen beim ersten Festmahle mit einer Weingabe beehrte, und daß die von Bernaert van Orley geladene illustre Gesellschaft eine besondere Anerkennung bedeutete. Auch das ehrenvolle Angebot des Rates von Basel an Hans Holbein d. J. galt dem durch königliche Gnade weithin berühmt gewordenen Bildnismaler, der dadurch erst zu einem anerkennenswerten Gliede der Burgerschaft emporgestiegen war. Niklaus Manuels einflussreiche Stellung in Bern hat nicht der Maler, sondern der Staatsmann und Verfechter der neuen Lehre geschaffen.

Diese wenigen Beispiele mögen genügen, um Wimpfelings Interesse für die deutsche Kunst ins rechte Licht zu setzen. Denn auch für den Patrioten, der die Verdienste seiner Nation hervorheben wollte, war es notwendig, vorerst zu einer vertieften Anerkennung der bildenden Künste zu gelangen. Hier hat Wimpfeling die ersten entscheidenden Schritte getan. Er versuchte bei seiner Nation das Bewußtsein für die eigene bedeutende Kunst zu wecken, und für die geschichtliche Betrachtung dieser Kunst hat er die ersten Grundlagen geschaffen, die freilich vorerst auf lange Zeit hinaus ungenützt blieben.

Denn bereits der Nürnberger Humanist *Christoph Scheurl* [21]), der sich als nächster ausführlich mit deutscher Kunst befaßte, ließ Wimpfelings Versuche, zu einer autonomen Betrachtung der einheimischen Kunst zu gelangen, außer Betracht. Er übertrug statt dessen die Wiedergeburtsidee ganz im Sinne des italienischen Humanismus auf die nordischen kunstgeschichtlichen Verhältnisse seiner Zeit und eröffnete damit die Kluft zwischen der deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Hatte Wimpfeling bei der Darlegung der künstlerischen Fähigkeiten seiner Landsleute sich noch ausdrücklich auf das Straßburger Münster, also auf ein mittelalterliches Baudenkmal, berufen und in einer Zwischenbemerkung die alte deutsche Baukunst besonders gepriesen, so kam nun bei Scheurl die italienische Renaissanceaesthetik mit ihrer Verachtung des gotischen Mittelalters zur vollen Geltung. Die wahre Kunst der Malerei sei durch viele Jahr-

---

[19]) Daneben wirkte freilich auch die zunftmäßige Organisation der künstlerischen Arbeit sehr stark mit. vgl. hierüber z. B. Otto Cartellieri, Am Hofe der Herzöge von Burgund, 1926 p. 23 ff.

[20]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 26 ff.

[21]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 14 ff. Julius von Schlosser, Materialien III 1916, p. 45. „Libellus de laudibus Germaniae", Bologna 1506, Leipzig 1508; — „Oratio dr. Scheurli attingens literarum praestantiam nec non laudem ecclesiae collegatae Wittenburgensis" 1509; — „Viri nobilis Christophori Scheurli J. V. D. et patricii norimbergensis commentarius de Vita et obitu reverendi patris Antonii Kressen, J. V. D. praepositi norimbergensis in collegio S. Laurentii eiusdem sacerdotum defensorium" (1515) abgedruckt in Bilibaldi Pirckheimer Opera, Franckfurt 1610; die Stelle über Dürer p. 352. Scheurls Angaben über den Bildungsgang Albrecht Dürers sind in der Dürerliteratur ausführlich behandelt worden, hier sind sie von besonderem Interesse, weil Scheurl damit die irrtümlichen Angaben von Wimpfeling berichtigen wollte. Der Erfolg blieb freilich aus, denn 1573 brachte Johannes Fischart wiederum Schongauer und Dürer in unmittelbaren Zusammenhang, und 1609 bezeichnete Matthias Quadt von Kinckelbach in „Teutscher Nation Herligkeitt" Dürer ausdrücklich als einen Schüler des Schongauer. Daß übrigens Scheurls Angaben auch nicht in allem zuverlässig sind, hat bereits Wölfflin im Anhang seines Dürerbuches 1920[4] p. 313 bemerkt.

hunderte unterbrochen gewesen und im Norden erst durch die Nürnberger, vor allem durch Albrecht Dürer, wieder zurückgerufen worden [22]). Neben Dürer, der im deutschen Geschichtsbild die von der italienischen Renaissanceaesthetik dem Giotto zugebilligte Funktion übernahm, der Wiedererwecker der wahren großen Kunst zu sein, erwähnte Scheurl sodann an zweiter Stelle den Lukas Cranach [23]). Aber die eigentlichen Maßstäbe für die Ordnung und Beurteilung der künstlerischen Verhältnisse und Eindrücke lieferten für Scheurl eben nicht die historischen Begebenheiten, sondern die aus der italienischen Geistessphäre entstammende Wiedergeburtsidee und die Forderung nach einer illusionistischen Wirkung der Kunstwerke. Das Verständnis für die stilistischen und historischen Tatbestände und die Erkenntnis, daß die Kunst überhaupt nur auf diesem Wege einer geschichtlichen Betrachtung zugänglich sei, war Scheurl und seiner Zeit noch verschlossen; Scheurl noch mehr als Wimpfeling, denn der Elsäßer hatte sich wenigstens die Selbständigkeit seines Geschichtsbildes bewahrt.

Die vom modernen historischen Denken grundsätzlich verschiedene Fundamentierung der damaligen Aesthetik ist auch bei *Albrecht Dürer* klar aufgezeigt worden [24]). Dieser war wohl „der einzige weit und breit, für den künstlerische Probleme Fragen des geistigen Daseins bedeuteten", aber „der Gedanke an eine geschichtliche Betrachtung der Kunst lag freilich Dürer wie seiner Zeit fern" [25]). Geschichtliche Betrachtung im modernen Sinn, muss man sogleich wieder beifügen, denn es ist wohl selbstverständlich, daß auch die Humanisten mit ihrer These von der Wiedergeburt der Künste und Kultur nichts anderes wollten, als ihre eigene Ueberzeugung durch den Gang der Historie, mithin eben durch eine geschichtliche Betrachtung, zu erhärten. In diesem Sinne besaß auch bereits Dürer eine historische Vorstellung von der zeitgenössischen Kunst. In der „Underweysung der Messung" beruhte seine Kritik an den Mängeln der gleichzeitigen Kunst und auch seine Auffassung von den Aufgaben und den Zielen des künstlerischen Schaffens auf eben dieser humanistischen Geschichtsbetrachtung. Die Wiedergeburtsidee war für Dürer die grundlegende Voraussetzung zur Beurteilung des Geschehens. Die bisherige Kunst in den „deutzschen Landen" war „im Unverstand wie ein wilder unbeschnittener Baum auferwachsen" und dies erklärte sich nach Dürers Meinung daraus, weil die deutschen Maler „die Kunst der Messung nit gelernet haben, ahn die kein rechter Werkmann werden oder sein kann" [26]). Und den Grund für diesen Mangel sah er in den historischen Verhältnissen, so wie sie sich ihm unter dem Eindruck der Wiedergeburtsidee darboten. „Dann man weiß daß diese Kunst, die Menschen zu messen, ist verloren worden und lang Zeit nit in Brauch gewest, dann was sich in anderthalbhundert Johren wieder angefangen hat. Aber die Solchs wieder angefangen,

---

[22]) Julius von Schlosser, Materialien III, 1916 p. 46 — („Libellus de laudibus Germaniae").

[23]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 16 — („Oratio dr. Scheurli attingens literarum praestantiam nec non laudem ecclesiae collegatae wittenburgensis"). — In den Emendationen zu Plinius (Stockmeyer-Reber Nr. 229) zählte Beatus Rhenanus im Anschluß an die berühmtesten Künstler des Altertums die größten zeitgenössischen Vertreter der deutschen Kunst auf. An erster Stelle nannte er Dürer, hierauf Hans Baldung Grien, Lukas Cranach „und in Basel Hans Holbein, allerdings zu Augsburg geboren, aber schon lange Bürger zu Basel, der unsern Erasmus von Rotterdam im vergangenen Jahre höchst glücklich und fein in zwei Bildern gemalt hat, die hernach nach England gesandt worden sind". Sein Interesse für die zeitgenössische Kunst geht auch aus dem Inhalt des Empfehlungsschreibens hervor, das er 1543 dem Stadtbaumeister von Schlettstadt, Sebastian Ziegler, für den Besuch von Basel mitgab. vgl. Salomon Voegelin, Repertorium Bd. 10, 1887 p. 369, 370. — Auf die Beschreibung der Fugger'schen Kunstschr. f. bild. Kst., Bd. 8, 1873 p. 127—128).
sammlungen in „Rerum Germanicarum Libri Tres" hat bereits Adalbert Horawitz hingewiesen. (Zeit-

[24]) Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, 1917 p. 20—21.

[25]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 17.

[26]) Underweysung der Messung / mit dem zirckel uñ richtscheyt in Linien ebnen unnd gantzen corporen / durch Albrecht Dürer zusamen getzoge / etc. Nürnberg 1525, zitiert nach Lange-Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, Halle 1893 p. 180. — In jüngster Zeit hat sich Arthur Haseloff in seiner Arbeit über „Begriff und Wesen der Renaissancekunst" (Mitt. d. kunsthist. Inst. Florenz, Bd. 3, 1931 p. 373 ff) ebenfalls mit Dürers Renaissancebegriff beschäftigt.

haben uns noch Nichts aufgerissen und schriftlich an Tag gebrocht. Dorum ist der Mangel der Lehrmeister groß bei uns, und dorum ist schwer einem Idlichem, aus Vernunft und eigner Übung Solchs zu suchen und finden. Ich weiß wol, wie schwer es ankummt. Und dorum bitt ich dieselben großen Meister unterthäniglich, so doch vor der itzigen Wiedererwachung in tausen Johren Nix erfunden ist, das uns zukummen sei, dordurch solche Kunst gar erloschen ist, sie wöllen ihr Gab, die sie van Gott empfangen haben, uns mittheilen" [27]).

Dürer gebrauchte also ausdrücklich den Begriff der „Wiedererwachung" der Künste. In der endgültigen Fassung des Widmungsschreibens an Willibald Pirkheimer berichtigte er die seit der „Wiedererwachung" verflossene Zeitspanne auf zweihundert Jahre [28]). Vorher war die Kunst „gar verloren und ob tausend Jahren verborgen gewest". Das Verdienst, sie wieder „an Tag gebracht" zu haben, räumte Dürer den „Walchen" ein. Damit ergibt sich eine völlige Uebereinstimmung seiner geschichtlichen Vorstellung vom Verlaufe der Kunst mit der humanistischen Wiedergeburtsidee. Diese Tatsache ist nicht weiter verwunderlich, da Dürer durch seinen Verkehr mit Pirkheimer und Scheurl mit den Kunstanschauungen und geschichtlichen Vorstellungen der Humanisten vertraut sein mußte. Bereits 1489 hatte übrigens Erasmus die Erneuerung der bildenden Künste auf die Zeit vor drei- oder zweihundert Jahren zurückverlegt [29]). Scheurl maß 1508 in seinem „Libellus de laudibus Germaniae" sogar Dürer selbst das Verdienst zu, in seinem Vaterlande die durch viele Jahrhunderte unterbrochene wahre Kunst wieder zurückgerufen zu haben.

Indessen blieb Dürer in der Art, wie er mit Hilfe der Wiedergeburtsidee geschichtlich zu denken und künstlerisch zu urteilen versuchte, auf lange Zeit hinaus neben Wimpfeling der einzige. Denn wohl anerkannte er die Vorstellung von der einstmaligen Blüte der Kunst bei den Griechen, ihres nachherigen Unterganges und ihrer Neuschöpfung in den letzten zweihundert Jahren. Aber die „Wiedererwachung" der Kunst datierte er nicht — wie die italienisch orientierten Humanisten — von der Ueberwindung der Gotik an, sondern von da ab, wo ihm Denkmale der neueren Kunst überliefert und bekannt wurden. Sein Urteil blieb deshalb frei von der hochmütigen und gehässigen Schmähung der Gotik. Was er den früheren Künstlern vorwarf war, „daß sie ihre Werk gewaltiglich, aber unbedächtlich und allein nach ihrem Wolgefallen gemacht haben. So aber die verständigen Maler und rechte Künstner solchs unbesunnen Werk gesehen, haben sie, und nit unbillig, dieser Leut Blindheit gelacht, dieweil einem rechten Verstand nichts unangenehmer zu sehen ist dann Falschheit im Gemäl, unangesehen ob auch das mit allem Fleiß gemalt wirdet. Daß aber solche Maler Wolgefallen in ihren Irrthumen gehabt, ist allein Ursach gewest, daß sie die Kunst der Messung nit gelernet haben" [30]).

Diese Aeußerung für sich allein betrachtet, könnte leichthin zu dem Schluß verleiten, es habe Dürer den Beginn der wahren Kunst im Norden, wenn auch nicht mit seiner eigenen Leistung, wie ihm Scheurl zugebilligt hatte, so doch zum mindesten erst mit seiner eigenen Zeit anheben lassen. Die charakterisierenden Worte „gewaltiglich", „unbedächtlich", „unbesunnen", „Falschheit", „Blindheit", „nach ihrem Wolgefallen", könnten zu der Vermutung führen, Dürer hätte die früheren Leistungen gemäß seiner eigenen künstlerischen Ueberzeugung kritisiert und in Uebereinstimmung mit den Humanisten für überwunden erklärt. Allein dem ist nicht so. Dürers qualitatives Urteil galt nicht dem früheren Bestreben im allgemeinen, sondern einzig den schlechten Erzeug-

---

[27]) Lange-Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, 1893 p. 344.

[28]) Lange-Fuhse, p. 181, übereinstimmend im Entwurf des Widmungsschreibens von 1523. Lange-Fuhse, p. 338.

[29]) J. Huizinga, Wege der Kulturgeschichte, 1930 p. 95, ebenda eine weitere Belegstelle aus Dürers Schriften.

[30]) Lange-Fuhse, p. 180—181.

nissen im besonderen. Seine Einträge im Tagebuch der niederländischen Reise bewahrheiten diese Einschränkung auf das Trefflichste. Denn was er da als bemerkenswert, schön und gut beschrieb, entstammte nicht einem vorsätzlich begrenzten Zeitabschnitt, verriet vielmehr seinen regen und feinen künstlerischen Instinkt, stellt zugleich die Auslese des künstlerisch Meisterhaften und historisch Bedeutsamen dar, so wie sie sich auch heute bei der kunstgeschichtlichen Sichtung ergibt [31]). Obwohl Dürer die geschichtliche Vorstellung des Humanismus anerkannte und in allem Ernste an die tatsächliche „Wiedererwachung" der Kunst glaubte, vermied er doch mit feinem Instinkte die daraus sich ergebende Engherzigkeit des Urteils [32]). Den historiographischen Wert dieser wenigen Aeußerungen Dürers hat schon Ernst Heidrich erkannt und nicht mit Unrecht darauf hingewiesen, „daß neben einer ausführlicheren Darstellung dieser Art alle jene italienischen und italienisierenden Biographiensammlungen merkwürdig blaß und farblos, unscharf in der Charakteristik und von einer mehr rhetorischen Lebendigkeit erscheinen würden" [33]). Vergleicht man Dürers Aussagen über die Kunst seiner Zeit mit denjenigen von Scheurl, Erasmus und anderen gleichzeitigen Humanisten aus dem deutschen Reich, so wird man Heidrichs Urteil beipflichten.

Auch *Johannes Butzbach* bewies Interesse und Verständnis für die heimatliche Kunst. In dem „Wanderbüchlein" [34]) finden sich dafür bezeichnende Proben, die den mittelalterlichen Charakter seiner Geistesrichtung und auch die Abhängigkeit von der humanistischen Urteilsweise, so wie sie sich im „libellus de praeclaris picturae professoribus" kundgaben, wesentlich beschränken [35]). Die Beschreibung der Stadt Prag verrät ein für das Schöne empfängliches Auge: „Die Altstadt ist ganz in der Ebene gelegen und mit prächtigen Bauten wunderbar geziert, unter welchen das Richthaus, der Markt, das ausgedehnte Rathaus und das Kollegium, sämtlich von Karl IV gegründet, die hervorragendsten sind" [36]). Lebendig ist vor allem die Schilderung der Klosteranlage von Maria-Laach: „Nimm hinzu die Pracht und Herrlichkeit des Klostergebäudes, deren man sich nie genug verwundern kann! Wer wäre jemals imstande, würdig zu beschreiben jene bauprächtige Kirche mit ihrem Chor und ihrer doppelten Apsis, mit ihren Pfeilern, Kapellen, Altären und Wölbungen, die einst die Pfalzgrafen, so hier im herrlichen Grabmale ruhen, erbaut haben? Aus schweren, wohlgeglätteten Quadern ist sotanes Münster um vieles Geld erbaut worden, für die Mönche, so sich hier angesiedelt, zu Gottes Lob und seiner heiligen Mutter und des heiligen Nikolaus Ehre. Da ist ferner das große Dormiter mit seinen sauberen Zellelein; der herrliche Kreuzgang; der weite Kapitelsaal; das ausgedehnte Refenter; das zweckmäßige Wärmhaus und Waschhaus, das Schanzenhaus, das Sprechhaus, die Schreinerei und die verschiedenen anderen Werkhäuser der Mönche, sowie auch die schöne Abtei und das Fremdenhaus mit seiner besonderen Kirche, die noch älter denn das Kloster und dem heiligen Nikolaus geweiht ist: Wer vermöchte all diese Herrlichkeit nach rechter Gebühr zu beschreiben?" [37])

---

[31]) z. B. seine Bemerkungen über die Abtei St. Michel in Antwerpen, das Rathaus in Brüssel, die Gemälde des Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Jan Gossaert und Stefan Lochner und die ihm persönlich bekannten Künstler Provost, Patinier, den Glasmaler Dirck Vellert, den Bildhauer Conrad Meyt und Lukas van Leyden.

[32]) Julius von Schlosser, Materialien III, 1916 p. 47, sprach sich ebenso anerkennend wie Heidrich über den historiographischen Wert von Dürers Tagebuchnotizen aus: „Es ist das erstemal, daß sich der Reichtum der altniederländischen Kunst, gesehen mit den scharfblickenden Augen eines Beobachters aus verwandtem Stamm, vor uns aufschließt."

[33]) Ernst Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, 1917 p. 20.

[34]) Von D. J. Becker als „Chronika eines fahrenden Schülers" aus der lateinischen Handschrift übersetzt und 1869 zum erstenmal publiziert. Neuauflage dieser Uebersetzung 1912. Insel-Bücherei Nr. 28, die angeführten Stellen sind nach der letzteren Ausgabe zitiert.

[35]) Die Beschreibung von Nürnberg ist, soweit sie die kunstgeschichtliche Topographie betrifft, er Weltchronik von Hartmann Schedel (Nürnberg 1493) entnommen. vgl. Wanderbüchlein p. 29—30 nit Weltchronik p. CI.

[36]) Wanderbüchlein, p. 48, vgl. hierzu Hartmann Schedel, Weltchronik p. CCXXIX.

[37]) Wanderbüchlein, p. 115—116.

Wie geziert, fremdartig und blaß rhetorisch erscheinen dagegen die Lobsprüche des Christoph Scheurl, und wie wenig wahres Empfinden für Kunst und Schönheit steckt in den Phrasen des Erasmus [38]). Gewiß, Dürers Tagebuchnotizen verraten ein größeres Verständnis für künstlerische Leistungen und seine wenigen schlichten Worte charakterisieren jeweils auf glücklichere Weise das Besondere jedes Werkes. Butzbach begnügte sich mit dem allgemeinen Eindruck des Schönen, ohne ihn auf das Eigenartige hin zu zergliedern. Aber lebt zum Beispiel in seiner klaren Anschaulichkeit der Schilderung und in seinem warmen Empfinden für die landschaftlichen Reize nicht auch derselbe Geist und dieselbe Augenfreude wie in Dürers Landschaften? „Wer auch möchte nicht sein Ergötzen haben an den schönen Wasserkünsten? Ferner dann selbst diese tiefe Einsamkeit, welche dem, der Gott dienen und den philosophischen Studien sich hingeben will, so sehr zusagt und die man so schön hier findet, wo das Kloster weit und breit von waldigen Höhen umgeben ist, derweilen im Talesgrund der See seine tiefen Fluten weithin breitet und zur Sommerszeit des Menschen Auge so freundlich erquickt: Wen sollte solch ein Anblick nicht zum Verweilen einladen? Viele herrliche Klöster habe ich meine Tage gesehen; aber nirgendwo fand ich eines, das diesem unserem Kloster zu Laach an wundersamer Bauschönheit ähnlich wäre. Wohl mag es reichere Klöster geben: aber ein prächtigeres und festeres, reizender und friedlicher gelegenes Kloster gibt es nimmermehr" [39]).

Mittelalterlich mag sein Glaube, humanistisch sein Wissen begründet sein, durch seine Persönlichkeit aber verband er beides zum selbständigen Ausdruck eines Geistes, der mit der kulturellen Entwicklung seiner Zeit Schritt hielt. Die kunstgeschichtlichen Notizen im „Libellus de praeclaris picturae professoribus" waren dürftig und vollständig beherrscht von der Wiedergeburtsidee, im „Wanderbüchlein" zeigte sich nirgends ein Interesse für das Ringen der zeitgenössischen Kunst, und doch verdankt man diesem autobiographischen Versuch des Mönches tiefe literarische Einblicke in das damalige künstlerische Empfindungs- und Vorstellungsvermögen der Menschen diesseits der Alpen.

Interesse und Verständnis für die bildende Kunst des eigenen Landes bezeugten auch *Luther* und *Melanchthon*. Lübke hat ihre Anteilnahme bereits gewürdigt und auch auf die Stelle in Luthers Schriften hingewiesen, wo der Reformator aus eigenen Eindrücken die Eigenart der italienischen Malerei zu beschreiben versuchte [40]). Jene Aeusserung gibt in bezeichnender Weise die allgemeine humanistisch-aesthetische Auffassung der Zeit wieder, denn die „geschickten und sinnreichen welschen Maler" können „der Natur so meisterlich und eigentlich nachfolgen, daß sie nicht allein die rechte natürliche Farbe und Gestalt geben, sondern auch die Geberde, als lebten und bewegten sie sich". Also auch hier wurde wie bei Scheurl die künstlerische Leistung vornehmlich in einer bis zum Illusionismus gesteigerten Nachahmung der Natur verstanden und bewertet. Freilich mit einer ganz anderen Nutzanwendung. Denn Luthers Verhältnis zur bildenden Kunst und besonders zu derjenigen seiner Zeit wurde im wesentlichen durch seine pädagogischen, hauptsächlich auf den Inhalt der Darstellung gerichteten Ab-

---

[38]) Julius von Schlosser, Materialien III, 1916 p. 46 hat nachgewiesen, daß z. B. die Lobsprüche des Erasmus auf Albrecht Dürer nichts anderes „als Centonen aus der Künstlergeschichte des Plinius" darstellen. Die betr. Stelle aus dem „Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione" des Erasmus in den Materialien, p. 72—73 im vollen Wortlaut wiedergegeben.

[39]) Wanderbüchlein p. 116. — Janitschek (Geschichte der deutschen Malerei p. 320) zitierte aus Konrad Celtis eine verwandte Naturschilderung. In diesem Zusammenhang sei nochmals an die Schilderung der idealen Landhäuser bei Erasmus erinnert (Huizinga, Erasmus, 1928 p. 111). Wenn Dehio (Geschichte der deutschen Kunst Bd. 3, 1926 p. 15) die entsprechenden Züge in der bildenden Kunst als romantisch bezeichnete, so ist dies wohl verständlich, aber trotzdem nicht empfehlenswert. Denn dieses Naturgefühl war ein Bestandteil der damaligen allgemeinen Geistesrichtung, und was man im 19. Jahrhundert unter Romantik versteht, ist davon doch wesentlich verschieden.

[40]) Wilhelm Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland Bd. 1, 1882² p. 10 ff.

sichten bestimmt [41]). Aus diesen Gründen schenkte er der Illustrierung seiner Schriften im Laufe der Jahre immer mehr Beachtung, und von hier aus wird auch seine Berufung auf eine Aeußerung Dürers über dessen eigene Kunst erst voll verständlich. Denn wenn Dürer sagte, „er hätte keine Lust an Bildern, die mit viel Farben gemalet, sondern die da aufs Einfältigste und fein schlicht gemacht wären" [42]), so hat Luther diesen Gedanken sicherlich nicht im Sinne Dürers als das Bekenntnis zur abgeklärten konstruktiven Kompositionsweise verstanden, sondern darin eine Bekräftigung der eigenen Forderung nach dem sittlich Schlichten und als Darstellung paedagogisch Wirksamen gesehen. Melanchthons Urteil über Dürer bewegt sich in ähnlichen Bahnen, einzig seine Bemerkung über den Charakter der Spätwerke des Meisters bezieht sich auf das rein Künstlerische: „Durerianae picturae grandes et splendidae omnes, sed posteriores minus rigidae et quasi blandiores" [43]).

Deutlich tritt die Eigenart in der Betrachtungsweise des 16. Jahrhunderts sodann in den „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten" des *Johann Neudörfer* hervor [44]). Waetzoldt bezeichnete sie als „dürftige Notizen über Charaktere und Arbeiten großer Leute" [45]). Der Gehalt und Wert für die urkundliche Forschung ist damit treffend umschrieben. Wenn man indessen in den Nachrichten vergebens nach einem ästhetisch-historischen Werturteil über die aufgezeichneten Künstler und Kunstwerke fahndet, so liegt der Grund dafür eigentlich wohl weniger in dem von Neudörfer selbst betonten mangelnden Kunstverständnis: „der ich mich doch gar für keinen Kunstverständigen weiss" [46]), sondern eben viel mehr in den geistigen Bedingungen seiner Zeit. Denn das was Neudörfer an sich selbst als mangelndes Kunstverständnis empfand, war doch im Grunde nur seine Nichtvertrautheit mit dem damaligen „gebildeten" Kunstverständnis, also mit den Regeln und Maßstäben der herrschenden italienischen Renaissanceästhetik; deshalb fehlte auch in seiner Betrachtungsweise die humanistische Vorstellung von der Wiedergeburt der Künste. An dem für seine Zeit überhaupt möglichen unmittelbaren Verständnis und vor allem an der Liebe für seinen Gegenstand aber hat es ihm offensichtlich nicht gemangelt. Dafür ist das Interesse, das er dem Gegenstande seiner Nachrichten widmete, das beste Zeugnis. Aber gerade weil seine Nachrichten nicht literarisch verbrämt sind, vermitteln sie in ihrer anspruchslosen Unmittelbarkeit ein um so getreueres Abbild vom Stande der zeitgenössischen deutschen Anschauungen über die Kunst der damaligen Gegenwart und vergangener Zeiten [47]).

Butzbach hatte als erster im Norden die Wiedergeburtsidee in der kunstgeschichtlichen Betrachtung angewendet, Wimpfeling war der erste gewesen, der die deutsche

---

[41]) Friedrich Buchholz, Protestantismus und Kunst im sechzehnten Jahrhundert. — Studien über christliche Denkmäler, Heft 17, 1928 p. 3 ff.

[42]) Lübke, Bd. 1, 1882² p. 11.

[43]) Lübke, Bd. 1, 1882² p. 11, Anmerkung 5.

[44]) G. W. K. Lochner, Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547, nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden. Quellenschriften für Kunstgeschichte, hrg. von R. Eitelberger v. Edelberg, Bd. 10, 1875.

[45]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 19. — v. Schlosser, Materialien III, 1916 p. 46 nennt die Nachrichten „kurze magere Notizen" und charakterisiert sie im Unterschied zu den „humanistisch-preziösen Vorgängern in Italien als die chronikmäßige Art der Aufzeichnung".

[46]) Nachrichten p. 1.

[47]) Wenn man bei Neudörfer Mangel „an jeder Kritik und jedes künstlerischen Werturteils" feststellt (Schlosser, Materialien III, 1916 p. 46), so könnte aus dieser an sich richtigen und den heutigen Denkmöglichkeiten entsprechenden Bemerkung leicht geschlossen werden, es habe Neudörfer überhaupt kein verständiges Verhältnis zur bildenden Kunst besessen. Ein Vorwurf, der auch gegenüber den anderen Ahnherren der Kunstgeschichtsschreibung schon erhoben worden ist, der indessen meist nicht zu Recht besteht, weil andere Zeiten auch andere gedankliche und empfindungsmäßige Zugänge zum Verständnis der Kunst besitzen. Auch wäre vorerst zu prüfen, ob nicht die nationale Eigentümlichkeit den Charakter der literarischen Würdigung der bildenden Kunst wesentlich mitbestimmt. Es ist in der wissenschaftlichen Literatur diese Frage schon verschiedentlich aufgeworfen worden, ihre Beantwortung bedürfte freilich noch eingehender Untersuchungen.

Kunst in ihrer nationalen Bedeutung erkannte und Scheurl übertrug die Wiedergeburtsidee auf die kunstgeschichtlichen Verhältnisse der eigenen Zeit und Umgebung. Von den Humanisten hatte Dürer die Wiedergeburtsidee als Voraussetzung für seine Geschichtsauffassung übernommen, die von Wimpfeling angestrebte autonome Betrachtungsweise vertieft und das Urteil auf die künstlerischen Momente beschränkt. Die Ansätze zu einer verständigen Anteilnahme am früheren Schicksal und am Wachstum der Kunst waren mithin in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den deutschen Landen sowohl bei den Gelehrten als auch bei den Laien in vielversprechendem Maße vorhanden gewesen, bis dann das allgemeine Interesse von anderen Anliegen mehr in Anspruch genommen wurde. In der folgenden Zeit gedieh das Verständnis für die altdeutsche Kunst nicht nennenswert weiter, und das Schicksal der deutschen Kunstgeschichtsschreibung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört deshalb mit zu den Auswirkungen jenes Fragenkomplexes, den man als das deutsche Renaissanceproblem bezeichnen kann [48]).

---

[48]) Mit eindrücklicher Klarheit hat bereits Johannes Fischart 1573 die Verhältnisse beurteilt. In der Vorrede zu den „ACCURATAE EFFIGIES PONTIFICUM MAXIMORUM" wendete er sich gegen die durch Vasari verbreitete Behauptung von der absoluten Vorherrschaft der italienischen Kunst, zu deren Entkräftigung er in einem kurzen Abriß die Geschichte der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert beschrieb. Auffallend und für lange Zeit in der Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung einzigartig ist die Begründung seiner Wertschätzung für Holbein und Stimmer: „So kan ich nicht ohn rhümliche meldung gedencken der recht Kunstsinnigen/ Johan Holbein Burgern zu Basel/ und Thobias Stimmern von Schaffhausen. Sintemal sie beynach allein under andern vielen die bestendige ware geschicklichkeit vnnd art des rechten Malens durch jhre offenbare monument erhalten/ und sich der frembden Welschen art zu malen (die heut der mehste theil nachäfft/ und doch nicht für die beste weiß gründlich bestehn und beschützet kan werden) entschlagen. Darumb ich sie nicht ohn sondern bedacht hab zusammen wöllen setzen/ dieweil sie beide mir wol bekandt/ und sich nicht allein als Landsleut/ sonder auch der art/ künstlichkeit und recht kunstfüglicher stellung vergleichen." Fischarts Geschichtsbild bediente sich ebenfalls der Wiedergeburtsidee (vgl. hierzu Anmerkung Nr. 61) und sein ästhetisches Urteilsvermögen blieb deutlich im künstlerischen Bereich des 16. Jahrhunderts, trotzdem wußte er aber zwischen der Kunst des Nordens und Südens zu unterscheiden. — Die Vorrede zu den „ACCURATAE EFFIGIES PONTIFICUM MAXIMORUM" ist abgedruckt bei H. A. Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Textband 1911 p. 292—294.

Die Vorherrschaft der Wiedergeburtsidee in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung im 17. Jahrhundert.

Die Verbundenheit mit den Ideen der italienischen Renaissanceästhetik blieb noch auf lange hinaus wirksam, ja sie begann sich erst dann voll zu entfalten, als im 17. Jahrhundert die ersten deutschen Werke geschrieben wurden, die den vorhandenen Kunstbesitz und das künstlerische Schaffen bewußt zu einem einheitlichen Bild zusammen ordnen wollten. *Matthias Quadt* von *Kinckelbach* hatte seiner „Teutscher Nation Herligkeitt" [49]), der wissensreichen geographisch-historischen Beschreibung des Deutschen Reiches, zum Schlusse noch einige zusammenfassende Abschnitte allgemeineren Inhaltes beigefügt, u. a. eine „Kurtze anzeigung etlicher der furnembsten in allen Facultetten gelehrten Männern/ welche diese Teutsche Nation/ furnemlich in diesen 200. jahren ans liecht gebracht" und den knappen Bericht „Von den berumbsten Kunstnern/ sonderlich aber Maelern vnd Kupfferschneidern Teutscher Nation" [50]). In der „Vorred" entschuldigte er sich noch besonders wegen des Uebelstandes, daß er nicht alle Gelehrten und Künstler von Ruf mit Namen genannt habe: „so sol der Leser wissen/ daß sie vns entweder vnder der Beschreibung nicht eingefallen/ oder wir sonst die jahren ihrer Geburt/ Lebens/ vnd sterbens in der eil nirgents haben erfahren kunnen. vnd deßhalben ihr Lob vnndt rhum/ gleich es durch meine anziehung nicht vermehret: also auch durch meine außlassung im geringsten nit kan gemindert werden. Ebener gestalt auch in erzehlung der berühmbsten Kunstner/ sindt auch ohn Zweiffel viel hinden blieben/ deren etliche auch die jenige so da angezogen sindt/ mit ihrer hant weit vbertreffen wvrden" [51]).

Das Interesse Kinckelbachs, der in seiner Jugend als Goldschmied- und Kupferstecherlehrling in verschiedenen deutschen und niederländischen Städten sich aufgehalten hatte, galt auch bei der Beschreibung der künstlerischen Verhältnisse vornehmlich den Werken der Graphik. Nach Merlo sollte ihm sogar das Verdienst zukommen, den Namen eines der ältesten deutschen Kupferstechers — des Franz von Bocholt — gerettet zu haben [52]). Außer diesem Bocholt erwähnte er dann noch „Israel von Meckenich", „die litter W. dessen signification Ich noch nit erfaren" und den „Martin Stock" als Vorläufer Dürers [53]). Was seinem kurzen Abriß von der Frühzeit der deutschen Graphik einen besonderen historiographischen Wert verleiht, ist einmal die Tatsache, daß er über die Entstehung des Kupferstiches eine für seine Zeit anerkennenswerte klare geschichtliche Vorstellung besaß, und daß er fernerhin auch versuchte, die Werke der von ihm erwähnten Vorläufer Dürers entwicklungsgeschichtlich zueinander in Beziehung zu setzen. Daß dieses Geschichtsbild in etwelcher Hinsicht einer Prüfung durch das heutige Wissen nicht Stand hält, will nicht viel besagen. Denn das Wesentliche und historiographisch Bedeutsame ist doch vor allem die Tatsache, daß Kinckelbach —

[49]) Matthias Quadt von Kinckelbach, „Teutscher Nation Herligkeitt Ein außfuhrliche beschreibung des gegenwertigen/ alten/ vnd vhralten Standts Germaniae" etc. „gedruckt zu Cölln am Rhein/ In Verlegung Wilhelm Lutzenkirchens. Im Jahr M.DC.IX."

[50]) Kinckelbach befolgte in der Anordnung des Stoffes und zum Teil auch inhaltlich das Beispiel der Epitoma germanorum von Wimpfeling.

[51]) „Teutscher Nation Herligkeitt" fol. 4.

[52]) Allgemeine Deutsche Biographie Bd. 27, 1888 p. 1—2. Dies hat sich indessen als eine unhaltbare Hypothese erwiesen, vgl. hierzu Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert Bd. VII, 1930 p. 102 ff.

[53]) „Teutscher Nation Herligkeitt" p. 426.

wenn auch freilich in bescheidenem Ausmaße — überhaupt das Interesse und die Fähigkeit besaß, um entwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge zu erkennen und zu verfolgen [54]). Er unterschied vier Stufen der Entwicklung: „Der allererste vnnd auch der aller elteste Platenschneider von dem Ich hören vnd finden kan/ ist F. van Bocholt . . . Auff ihn erfolgten strax Israel von Meckenich vnd die litter W. . . Nach diesen erfolget Martin Stock . . . Nach diesem wirdt nahmhafft vnnd ruchtbar der Albrecht Durer." Von den Stichen des Meisters F V B urteilte er, „ob schon die bilder etwas hulzten stehen/ so sind sie doch mehr nach dem leben als nach den fliegenden geist gemacht". Israel van Meckenem und Wenzel von Olmütz dagegen „haben wol etliche wenig schlechte/ zum meisten theil aber viel große vnd bis verwunderens zu kunstige platen geschnitten/ in welchen gleichwols die manier des Bocholts noch sehr gespuret wirdt" [55]).

Kinckelbachs Annahme, der Meister F V B sei „der aller elteste Platenschneider" gewesen, hat sich im weiteren Verlaufe der Forschung als irrtümlich erwiesen [56]), seine entwicklungsgeschichtliche Charakterisierung dieser drei ersten Meister aber besteht — absolut genommen — auch heute noch zu Recht. Denn Israel van Meckenem hat tatsächlich sechs Platten des Meisters F V B überarbeitet und als Werke seiner eigenen Hand herausgegeben [57]), und ebenso gehört die Tätigkeit des Wenzel von Olmütz einer späteren Zeit- und Stilstufe an als die Wirksamkeit des Meisters F V B. Kinckelbach hatte außerdem die qualitative Ueberlegenheit in der künstlerischen Leistung des Meisters F V B deutlich empfunden und sich zugleich darüber Rechenschaft gegeben, daß in diesen Werken ein vom üblichen künstlerischen Wollen klar unterscheidbares und neuartiges Bestreben festzustellen sei. Demgegenüber erscheint die entwicklungsgeschichtliche Beurteilung der graphischen Leistung Martin Schongauers zunächst befremdlich. Zwar bemerkte er sogleich dessen weitaus größere künstlerische Kraft, aber er irrte sich über die Art der tatsächlich vorhandenen Beziehungen zu Israel van Meckenem und Wenzel von Olmütz. Seine gegensätzliche Schlußfolgerung wird aber ohne weiteres verständlich, wenn man die für Kinckelbachs Betrachtungsweise gültigen teleologischen Gesichtspunkte berücksichtigt. Denn der Sinn und Zweck der künstlerischen Entwicklung offenbarte sich für seine, im wesentlichen von den bekannten Anschauungen der italienischen Renaissanceästhetik bestimmte Auffassung als eine Vervollkommnung des Könnens. Deshalb erschienen ihm die künstlerisch schwächeren Arbeiten des Israel van Meckenem und des Wenzel von Olmütz nach Stichen des Martin Schongauer logischerweise als Vorstufen zu der Kunst des Colmarer Meisters. Die andere Möglichkeit, daß ein umgekehrtes Abhängigkeitsverhältnis zwischen Schongauer und den beiden anderen vorliegen könnte, widersprach dem abstrakten Geschichtsbild und lag zudem außerhalb des Erfahrungsbereiches seines historischen Erkenntnisvermögens.

Dieselbe Verwechslung zwischen Originalschöpfung und Kopie unterlief ihm auch bei den Stichen des Wenzel von Olmütz nach Jugendwerken Albrecht Dürers. Ein Versehen, das dann bekanntlich gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch die Thesen von Moritz Thausing nochmals zu einer lebhaften Kontroverse in der Dürerforschung führte [58]). Auch hier liegt die Ursache zu der Verwechslung in der Abhängigkeit von

---

[54]) Was Lehrs Bd. VII p. 102 ff. und Bd. VI p. 185 über das Urteilsvermögen Kinckelbachs sagt, hat, soweit es sich um das positivistische Wissen handelt, seine volle Berechtigung; die historiographische und geistesgeschichtliche Bedeutung der Kinckelbach'schen Aussagen wird dadurch aber nicht berührt.

[55]) „Teutscher Nation Herligkeitt" p. 426.

[56]) Max Lehrs, Bd. VII, p. 102 ff.

[57]) Max Lehrs, Bd. VII, p. 103.

[58]) Moritz Thausig, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. 1876[1] p. 155, Bd. I, 1884[2] p. 207. Thausing beruft sich dabei auf Kinckelbach. Die Zusammenstellung der Literatur über diese Streitfrage findet sich bei Max Lehrs Bd. VII, 1927 p. 181.

dem starren System der zeitgenössischen abstrakten Geschichtsbetrachtung. Ein Vergleich mit den hundert Jahre früher verfaßten Kunstbetrachtungen des Johannes Butzbach und Christoph Scheurl zeigt aber deutlich, wie weit inzwischen im Rahmen dieser Geschichtsauffassung das formale künstlerische Verständnis herangewachsen ist. Kinckelbach hatte wohl den jungen Dürer zum Nachahmer des Wenzel von Olmütz gemacht, allein er verkannte trotzdem nicht das künstlerische Vermögen der beiden Meister. Denn wenn auch Dürer dem Wenzel von Olmütz „etliche stuck gantz uff dem zug nach geschnitten/ als den großen Herculem/ vnd den kleinen jagenden Reuter/ in welchen beiden stucken doch der W. den preis noch behalten" [59]) habe, so empfand er andererseits in den übrigen Blättern die künstlerische Ueberlegenheit Dürers: „die anderen aber hat der Durer vbermeistert."

Bei dem beschränkten Umfange seines möglichen historischen Wissens ist es auch nicht verwunderlich, daß Kinckelbach des öftern Uebereinstimmungen zwischen einzelnen Künstlern auf persönliche Abhängigkeitsverhältnisse zurückführte, wo nach heutigem Wissen und Erkenntnisvermögen nichts auf unmittelbare Beziehungen schließen läßt, sondern lediglich allgemeine, durch die Gleichzeitigkeit und denselben Stil bedingte, Uebereinstimmungen im künstlerischen Wollen vorhanden sind. Der Begriff Zeitstil war in seinen feineren Auswirkungen für das damalige Erkenntnisvermögen nicht vorhanden. Die Ansätze bei Quadt von Kinckelbach verdienen deshalb umsomehr Beachtung. Seine kunstgeschichtliche Unterscheidung der Dürer-Generation und ihrer Nachfolger ist in der neueren Literatur bereits gewürdigt worden [60]). Kinckelbach bediente sich aber desselben Begriffspaares auch in umgekehrter Anwendung für die Beschreibung des Neuartigen in der künstlerischen Leistung des Meisters F V B. Die Kunst zu Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts faßte er unter dem einheitlichen Begriff „Leben" zusammen. Diese Definition stimmt mit der Forderung der italienischen Renaissanceästhetik nach einer illusionistischen Wirkung der Kunst überein, und es läßt sich in dem Zusammenhange auch eine Beeinflussung seiner Geschichtsauffassung durch die humanistische Wiedergeburtsidee erweisen. An den Beginn seines Abschnittes „Von den berumsten Kunstnern" stellte er den historiographisch bedeutsamen Satz: „Nachdem im vierzehenten seculo nach Christe geburt aller sachen reformation in Teutschland begunt einen einbruch zu thun/ welcher sich in diesem verlauffenen funffzehenten seculo also gestercket vnd befestiget/ das er nit leichtlich von den Barbarischen Pygmalionen wirdt gesturtzet werden/ es wölte dan Gott die Teutschen mit einer sonderlichen straff ihrer vndanckbarkeit halben heimsuchen." Kinckelbach datierte also den Anbruch einer neuen Zeit für die deutsche Kunst in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts und begriff diese Wendung als Teilstück der allgemeinen Strömung, zu der nach seiner Meinung auch die „auffkunfft der Buchtruckerej" und die Erfindung der „edlen Kunst des Kupfferschnits" mitzuzählen sei [61]). Mag auch die im Hintergrund stehende Wiedergeburtsidee letztlich bloß ein abstrakter Versuch des Humanismus gewesen sein, um ein den eigenen Zielen entsprechendes Geschichtsbild zu formen, so darf von der Verwendung dieser Idee bei Kinckelbach doch gesagt werden, daß sie

---

[59]) „Teutscher Nation Herligkeitt" p. 426.

[60]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 22 — „Teutscher Nation Herligkeitt", p. 430. Unter „Ditrich Stern/ Lambertus Suauius/ Cornelis Matsis/ Cornelius Bosch/ Virgilius Solis begunte sich das leben der vorfaren algemach zu verliren/ vnd ward die kluge vnnd fligende geist mit darunter gemenget". Mit „Philips Galle/ Frantz Floris/ Martin von Hemskerck/ Cornelis Court von Horn", heißt es sodann weiter, „ward dem geist durchaus der zaum gelassen/ vnd die handt nur zur freiheit/ starckheit vnd klugheit gesatzt."

[61]) Als die bedeutendsten „deutschen" Künstler dieser Zeit erschienen ihm Dürer, Lukas van Leyden und Hans Holbein d. J. Teutscher Nation Herligkeitt p. 426, 427. Auf 1450 setzte auch Johannes Fischart die Wiedergeburt der Künste an. vgl. „Neue künstliche Figuren Biblischer Historien/ grüntlich von Tobia Stimmer gerissen: Vnd zu Gotsförchtiger ergetzung andächtiger hertzen/ mit artigen Reimen begriffen/ durch J. F. G. M. (Johan Fischart genant Menzer) Zu Basel bei Thoma Gwarin Anno M.D.LXXVI. Neudruck in Liebhaber Bibliothek alter Illustrationen in Facsimile

mit viel Verständnis für die besonderen Bedingungen des tatsächlichen historischen Geschehens erfolgte [62]).

Entstand Kinckelbachs Buch „Teutscher Nation Herligkeitt" aus dem Bestreben des Autors die auf vielen Reisen gesammelten Kenntnisse in Form eines Kompendiums [63]) für die Zeitgenossen nutzbar zu machen, so hatte sich *Joachim* von *Sandrart* mit seiner „Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste" (1675—1679) die Abfassung einer eigentlichen Kunstgeschichte zur Aufgabe gestellt, „damit die hochgestiegenen Kunstwerke in beständiger Befestigung desto bässer verbleiben, selbige auch den Unwissenden zu mehrer Anfrischung und Erfahrenheit, andern aber zur Lehr und Nachfolg unausgesetzet vor Augen schweben, und also der schon längst im Grab liegenden alten edlen Künstler Gedächtniß und Ruhmwürdige Werke der Vergessenheit nicht einverleibet, sondern in ihrem höchsten flor von Zeit zu Zeit mögen erhalten werden" [64]).

Jean Louis Sponsel hat die Entstehung dieses gewaltigen Werkes sorgfältig unter-

---

Reproduction Bd. IV. München 1881. — Der Hinweis auf diese Stelle ist stud. phil. F. Thöne zu verdanken. — Da Fischarts Darstellung zugleich auch für die deutsche Kunstbetrachtung im spätern 16. Jahrhundert aufschlußreich ist, soll sie hier wiedergegeben werden: „Dan wa sint alle weise lehrkünst gepliben/ als die Gothen/ Hunnen/ Rugen/ Wenden vnd andere Barbarische Völker vorzeiten vm das 470. Jar/ Italien/ Gallien/ Teutschland/ durchstraiften vnd verwüsteten? sint sie nicht zugleich mit dem gemäl/ vnd im verwandten könsten/ denen sie fürnamlich mit verhergung der schönsten Stät/ köstlichsten Bilder/ Thafeln/ Seulen/ gebäuen hart zusezten/ verschwunden vnd vntergangen? auch jr glanz vnd schein nicht eher herfür geplickt/ biß vm das 1450. Jar/ bey etwas stillung solcher zerrüttungen vnd vnruhen/ das gemäl widerum/ wie die morgenröt durch die Wolken herfür geprochen/ vnd den nachkommenden könsten/ als der Sonnen/ den weg zu heitigem lichtem tag aller lehr vnd geschicklichkait hat gewisen?" — fol. III. v folgt eine interessante Darstellung der Kunstpflege im 16. Jahrhundert durch Fürsten und Städte. Vermutlich stützte sich der vielbelesene Kinckelbach ebensosehr auf diese Darstellung wie auf Wimpfelings Epithoma und auf Fischarts älteren Abriß der deutschen Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts in „ACCURATAE EFFIGIES PONTIFICUM MAXIMORUM, Eygenwissenliche vnnd wolgedenckwürdige Contrafeytungen/ oder Antlitzgestaltungen der Römischen Bäpst", Straßburg Bernhard Jobin 1573, abgedruckt bei H. A. Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald, Textband 1911 p. 292—294.

[62]) Außerhalb des Rahmens dieser Untersuchung liegen Kinckelbachs interessante Angaben über die damalige Wertschätzung der Dürer'schen graphischen Blätter durch die Sammler. Seine Bemerkung, Dürers „manuscripta/ vnd andere schlecht hin entworffene papierlin vnd pergamentlein werden von den kunstnern vnd andern admiratoribus für Heiligthumb verwaret: Seine Tafeln vnd Schildereien fur die högste vnd edelste kleinoder auffgesetzt vnnd gehalten/ das man von etlichen auch gelt geben muß der sie nur besehen vnd abspiculiren wil", vermittelt plötzlich auf einem anderen Wege bedeutsame Aufschlüsse über die Innigkeit des damaligen Verhältnisses zur alten Kunst. „Teutscher Nation Herligkeitt" p. 428—429. — Als weitere Beispiele seien noch erwähnt: Vincenz Steinmeyers Publikation seiner Sammlung von Holzstöcken deutscher Graphiker und Matthäus Merians Erwerbung und erneute Veröffentlichung von Jost Ammans Druckstöcken der Holzschnittfolge der Stände und Handwerker. Steinmeyer und Merian haben beide ihren Neudrucken wichtige kunstgeschichtliche Erläuterungen angefügt, welche für die damalige Wertschätzung des alten Kunstgutes, den herrschenden Geschmack und den Bereich des zeitgeschichtlichen Betrachtungsvermögens nicht minder aufschlußreich sind. Steinmeyers Kommentar (Newe Künstliche/ Wohlgerissene/ vnnd in Holtz geschnittene Figuren/ dergleichen niemahlen gesehen worden. Von den Fürtrefflichsten/ Künstlichsten/ vnnd Berühmbtesten Mahlern/ Reissern vnnd Formschneydern/ Als nemblich/ Albrecht Dürer/ Hanß Holbeyn/ Hanß Sebaldt Böhem/ Hanß Scheuflin vnnd andern Teutscher Nation Fürtrefflichsten mehr. Franckfurt am Meyn, 1620) hat H. A. Schmid erneut veröffentlicht (Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald, Textband 1911 p. 295—298). Ueber die textlichen Aenderungen in Merians Garzoni-Ausgabe von 1641 (Thomae Garzoni//Piazza universale://oder//Allgemeiner Schawplatz//aller Künst, Professionen und Handtwercken.//) und ihren vermutlichen Verfasser vgl. Hans Koegler, Matthäus Merians Verzeichnis der altdeutschen Künstler und der „Mattheus Grün von Aschaffenburg", Jahres-Berichte der Oeffentl. Kunst-Sammlung Basel 1925—1926 N. F. XXII—XXIII, p. 51—66.

[63]) Oder wie Quadt von Kinckelbach selbst sagte: „in Form eines Compendij zu halten damit mans nicht allein daheim in der stuben/ sonder auch vff kleinen reisen im Schiff vnnd auff dem Wagen fur ein lustige/ nutzliche/ vnnd ehrliche zeitkürtzung bey sich nemen kunte."

[64]) Eingangsrede zum dritten Buch des zweiten Teiles. Edit. Peltzer, 1925 p. 49. Den Gedanken hat Sandrart der Vorrede des Carel van Mander entnommen, Edit. Hymans, p. 21 ff. An einer anderen Stelle, p. 75, spricht er von der Dringlichkeit der Abfassung einer Geschichte der deutschen Kunst und nimmt für sich das Verdienst in Anspruch manches der Vergessenheit entrissen zu haben, sodaß „unsere Nachkömmlinge gar nichts von ihrer Kunst und Tugend würden gewußt haben".

sucht und die von Sandrart stillschweigend benützten Quellen zusammengestellt [65]). Julius von Schlosser skizzierte sodann in den „Materialien" die geschichtliche Bedeutung der Sandrart'schen Leistung im Zusammenhang mit Giorgio Vasari und Carel van Mander. Er betonte mehr den bleibenden Wert als dies bei der scharfen kritischen und deshalb zuweilen auch fast lieblosen Sichtung von Sponsel zum Ausdruck gekommen war. „Trotz ihrer vielen Schwächen und Mängel ist die „Teutsche Academie" also ein ehrwürdiges und in Ehren zu haltendes Denkmal unserer Volksvergangenheit" [66]). Diesem Urteil schloß sich hierauf Wilhelm Waetzoldt an, der nunmehr ein abgerundetes Bild von der geistigen Struktur des Werkes und den Absichten und Anschauungen des Verfassers darbot. Waetzoldt wies vor allem auf die Tendenz Sandrarts hin, mit der „Teutschen Academie" „den deutschen Künstlern ihren Anspruch auf einen Platz in der sozialen Rangordnung zu sichern" [67]), womit das unermüdliche rühmliche Feststellen der Tugenden und erlangten Ehren bei den von Sandrart beschriebenen Künstlern einen besonderen Sinn erhält. Ueberhaupt gab sich manche scheinbare Schwäche im Aufbau der Academie bei der nunmehrigen Betrachtung als sinnvolle und berechtigte Eigenart des Werkes zu erkennen. „Sandrarts „Teutsche Academie" ist eine wahre literarische Barock-Komposition. Schwer übersehbar in Grundriß und Aufbau, weitschweifig in der Durchführung. Seine inneren Einteilungen durchbricht der Verfasser selbst wiederholt. Sandrarts schriftstellerisches Formgefühl deckt sich mit seiner malerischen Sehweise. Hier wie dort, in Buch und Bild, die starken Helldunkel-Gegensätze, die bewußte Verunklärung der Form, der asymmetrische Bau und der Drang zur Massenbewegung um jeden Preis" [68]).

Weltbild, Geschichtsauffassung und des Malers Bemühungen um die soziale Hebung des Standes und die Organisation der künstlerischen Bildung verdankten insgesamt ihr Gepräge den Anschauungen des Humanismus und der italienischen Aesthetik. Sandrart war in diesem Streben, wie in seinem übrigen Meinen und Denken, der getreue Sohn seiner Zeit. Die Uebernahme der von Vasari zum ersten Mal im Großen angewandten Geschichtskonstruktion der italienischen Renaissanceästhetik war bei ihm deshalb ebenso naheliegend, wie es vormals für Butzbach und Scheurl selbstverständlich schien, ihre Ausblicke in die Kunst der Gegenwart mit den Kenntnissen aus der Antike zu einer Einheit zusammenzufassen. Die Mängel dieser Geschichtsauffassung, die sich bereits bei Vasari deutlich bemerkbar machen, mußten aber bei einer Uebertragung und Anwendung auf nordische Kunst eine umso größere Verzerrung der geschichtlichen Tatbestände zur Folge haben. Sandrart ist dieser Gefahr so wenig entgangen, wie vor ihm van Mander und Houbraken, und nach ihm alle jene Kunsthistoriker, die bis ins 20. Jahrhundert hinein nordische Kunst bewußt oder unbewußt nach italienischen Formidealen beurteilten. Sein Geschichtsbild beruhte zudem noch mehr als bei Vasari auf den Anschauungen des Manierismus, d. h. auf der Ueberzeugung von dem kontinuierlichen Fortschritt der Technik und mithin auf einer Ueberschätzung des Technischen und Erlernbaren im künstlerischen Schaffen. Der Begriff eines persönlichen Stils war ihm deshalb kaum bekannt und darin liegt auch, wie Waetzoldt nachwies, die Ursache für seine Abneigung und Verkennung der genialen Künstler [69]). Das Kennzeichnendste am Sandrart'schen Geschichtsbild bleibt aber die Tatsache, daß er die von der italienischen Renaissanceästhetik postulierte Einheitlichkeit der künstlerischen Entwicklung und deren Orientierung nach den teleologischen Gesichtspunkten des Humanismus zur Schilderung und Beurteilung der nordischen Kunstverhältnisse übernahm. Seine Betrachtungsweise der nordischen Kunst entbehrte des Verständnisses für die örtlichen Eigenarten im

[65]) Jean Louis Sponsel, Sandrarts Teutsche Academie 1896.
[66]) v. Schlosser, Materialien 1920, VII p. 27 ff, IX p. 40.
[67]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 26 ff.
[68]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 34.
[69]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 28—31.

Formgepräge und in den künstlerischen Absichten. Der Begriff der nationalen Stilentfaltung war ihm ebenso fremd wie das Verständnis für die mittelalterliche Kunst und die neuen Probleme der Barockmalerei [70]). Zwar meldete sich bei ihm in der Schilderung der nordischen Kunst das nationale Empfinden zum Wort, aber wie bei van Mander, so findet auch bei Sandrart die Einbeziehung der nordischen Kunst in das Gesichtsfeld des damaligen Betrachters dadurch ihre Rechtfertigung, daß die nordischen Künstler durch ihr Können den italienischen ebenbürtig geworden seien, ja sogar durch die „Tat" der Brüder van Eyck der nordischen Malerei die technische Ueberlegenheit errungen hätten. „So haltet dann nun ein wenig inne mit dem Ruhm eurer Kinder, ihr Preiß-vollen Flüsse Arnus, Padus und du absonderlich hochberühmter Tyber: Gebet ach, ihr Kunstvolle Italienische Provinzien und Stadte, daß man neben die herrliche und Ruhmwürdige Geister dern von euch erzeugten Mahlere auch die in Ober- und Nider-Teutschland gebohrne auf den Thron höchster Ehren erhebe. Leidet, daß man sage, es habe die Kunst aus Italien in Niderland reißen und daselbst die Vollkommenheit von dem niemals gnug gepriesenen Johann von Eyk holen müssen. Rühme dich, du schöne Revier der Mase, daß aus deinem Ufer diese hellscheinende Liecht aufgangen, welches ganz Europa, ja die ganze Welt erleuchtet und mit dem Glanze seines sinnreichen Geistes erfreuet hat, dernthalben auch billich, daß wir zu seinem wolverdienten Nachruhm sein Lobwürdiges Leben, soviel hiervon bekandt, erzehlen" [71]).

Die „Vollkommenheit" hätten die Brüder van Eyck erreicht und „allbereit zu ihrer Zeit in unserer Kunst sehr große Wunder mit Zuwegenbringung einer gründlichen Art von Mahlen und wolersonnen Weise der Zeichnung gethan", „Verbesserer" der Kunst seien sie gewesen und „ehe sie eine bässere Kunst erfunden", hätten sie ebenfalls wie Cimabue mit „Leim- und Eyr-Farben" gemalt. Aus allen diesen Wendungen spricht deutlich Sandrarts Ueberzeugung von der Verwurzelung der Kunst im technischen Konnen, und in der Bezeichnung als „Verbesserer dieser nie genug belobten Kunst" macht sich die Auswirkung der von ihm mit der italienisch-humanistischen Geschichtskonstruktion übernommenen Wiedergeburtsidee geltend. Noch deutlicher kommt diese Geschichtsauffassung in dem bezeichnenderweise wörtlich von Carel van Mander entlehnten Einleitungssatz zum Kapitel über die Kunst Albrecht Dürers zum Ausdruck: „Als nun Italien durch die Fürtreflichkeit unterschiedlicher vollkommener Mahler einen so hohen Ruhm erlangt, fienge auch Teutschland an, seine Finsternus abzulegen, indem es durch ein herrliches großes Liecht, welches alle Zeichen- und Mahlkunst mit seinem Glanz und Fürtreflichkeit beschienen, ohne daß es anfanglich einige Strale von den Italiänischen oder Griechischen alten Meistern entlehnet hat, beleuchtet worden, dies geschah bey des fürtreflichen Albert Dürers Geburt zu Nurnberg anno 1471" [72]). In der Hinwendung Dürers zum italienischen Formideal und damit — nach Sandrarts Meinung und der Auffassung der italienischen Renaissanceästhetik überhaupt — zugleich auch zum Ideal der großen antiken Kunst, sowie in der „Vollkommenheit seiner Wissenschaft" [73]) und seiner Verdienste als „Erfinder geistreicher perfection" [74]), beruhte nach Sandrarts Auffassung die universale kunstgeschichtliche Bedeutung des Dürer'schen Lebenswerkes.

[70]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 33.

[71]) Carel van Mander, Le livre des Peintres, Edit. Henri Hymans, 1884 vol. 1, p. 23–25. — Sandrart Academie, zweiter Teil, Eingangsrede und erstes Kapitel des dritten Buches, Edit. Peltzer p. 50, 51. Die zitierte Einleitung zum ersten Kapitel ist inhaltlich weitgehend von Carel van Mander abhängig, formal aber gehört sie ganz Sandrart zu und bildet mit ihrem edlen Pathos eine der schönsten Stellen des Werkes.

[72]) Sandrart, Edit. Peltzer, p. 62. Damit stimmt auch die Vorstellung überein, die sich Sandrart, van Mander nachfolgend, von der Vorgeschichte der niederländischen Malerei bildete. „Gewiß ist, daß in dem damals zimlich unbauchsamen Land die rauhe Einwohnere noch nicht viel Mahlere gehabt haben", p. 52.

[73]) Sandrart, Edit. Peltzer, p. 59.

[74]) Sandrart, Edit. Peltzer, p. 63.

Nach dem heutigen Erkenntnisvermögen beurteilt, erscheint diese Betrachtungsweise als eng und vieles daher als schief und verzerrt gesehen. Sandrart vermochte auch selbst mit seiner offiziellen Betrachtungsweise nicht alles das zu erfassen, was ihm sein künstlerisches Empfinden als bedeutend und erwähnenswert nahelegte. In allen diesen Fällen setzte er mit echt künstlerisch-naiver und liebenswürdiger Unbekümmertheit über die Voraussetzungen der eigenen Geschichtsauffassung hinweg [76]). Dies trat in seiner deutschen Kunstgeschichte z. B. überall da ein, wo ihn seine Vorlage, Carel van Mander, und die übrigen Quellen im Stiche ließen. Von Carel van Mander hatte er einzig die Lebensbeschreibungen von Dürer und Hans Holbein d. J. übernehmen können [77]). Für die Nürnberger Künstler des 16. Jahrhunderts standen ihm sodann die „Nachrichten" Johann Neudörfers zur Verfügung. Die Biographien von Cranach, Altdorfer, Grünewald, Burgkmair u. s. w. aber hat er aus eigenen Stücken verfaßt. Und gerade in diesen Teilen seiner Bücher zeigt es sich, daß der Glaube an die Verwurzelung der Kunst im Können und an die absolute Norm des italienisch-antikischen Kunstideals wohl feste Bestandteile seiner Ueberzeugung bildeten, daß sie ihm aber doch nicht das Verständnis für das Andersartige verschließen. Auch Cranach, Altdorfer und Grünewald [77]) beurteilte er vornehmlich nach ihrem Können, aber er ließ ihnen, trotzdem sie nicht mit seinen künstlerischen Idealen übereinstimmten, nach Möglichkeit Gerechtigkeit widerfahren. Man konnte daher in diesen drei Beiträgen und in der eingefügten Bemerkung über die universale Bedeutung der Dürer'schen Kunst die ersten Ansätze Sandrarts zu einem historischen Verständnis persönlicher Stilausprägungen erblicken [78]).

Sandrarts geschichtliche Vorstellung von der altdeutschen Kunst wird in den wesentlichen Zügen von der Kunst des 16. Jahrhunderts bestimmt. Von Künstlern des 15. Jahrhunderts kannte er einzig Michael Wolgemut, Israel van Meckenem, Martin Schongauer, Adam Kraft und Peter Vischer d. Ae. . Veit Stoss erwähnte er im Zusammenhang mit den Söhnen Vischers, mit Pilgram, Solis und Hirschvogel. Da Sandrarts und Carel van Manders Darstellungen im Unterschied zu derjenigen Vasaris nicht im eigentlichen Sinne als geschichtliche bezeichnet werden dürfen, so entzieht sich auch die Art ihrer stofflichen Gruppierung einer Befragung nach historischen Gesichtspunkten. Bereits Sponsel hat in der Sandrart'schen Darstellung das Fehlen einer chronologischen Unterteilung des Stoffes und die Seltenheit ordnender Gesichtspunkte vermerkt [79]). So weit wie möglich folgte Sandrart in der losen Aneinanderreihung der einzelnen Lebensbeschreibungen Carel van Manders; wo dieser dann bei den deutschen Malern aussetzte, schob Sandrart, im Großen und Ganzen unter Beibehaltung der Neudörfer'schen Abfolge, die neuen Berichte ein. Die weitgehende Ausbeutung der Neudörfer'schen Nachrichten und andererseits das Fehlen von überliefertem Wissen über die nürnbergischen, schwäbischen, bayrischen, österreichischen und norddeutschen Künstler aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts erklären das Uebergewicht, das der Darstellung der Nürnberger Kunst

[76]) Für Unrecht den Worten beim Autor Hinweis in der Beilage (p. 19) in diesem Sinne gewürdigt hat.

[77]) Sponsel, p. 17, 18. Die Lebensbeschreibung Dürers hat er mit Hilfe der Angaben Neudörfers und unter Verwendung der Dürer'schen Briefe wesentlich erweitert. Anstelle der Beschreibung der berühmten Kunstsammlungen z. B. der kaiserlichen Galerie in München, dann der prachtvollen Schätze in Nürnberg und der Sammlung Faesch in Basel u. s. w. hat er recht verschiedene Wertungsbemerkungen eingefügt. Auch zur Würdigung der Kunst von Hans Holbein d. J. entwarf er Berichte über die altberühmten Kunstwerke in Zürich und Basel wichtige Ergänzungen zur eigentlichen Lebensbeschreibung; vgl. Sandrart, Edit. Peltzer, p. 310, 317, 320 ff.

[78]) Sandrart, Edit. Peltzer, p. 74, 75, 87, 88.

[79]) Andererseits geht gerade aus seiner Bemerkung, die Kleider auf der „Anbetung des Lammes" zu Genua seien auf den Arbeit Dürers Meister und gemahlt" deutlich hervor, wie sehr ihn die Dürer'sche Kunst als bestimmten Entwicklungswert in den Kreisen erschienen sein mag; Sandrart, Edit. Peltzer, p. 54. Von Sandrart stammt Friedrich Schlegel in seinen Gemäldebeschreibungen eine zentrale Wertung Dürers.

[80]) Sponsel, p. 36.

in der „Teutschen Academie" zukommt. Bei den von Sandrart aus eigenem Ermessen neu hinzugefügten Stücken erwähnte er zum Teil die Herkunft seines Wissens, zum anderen Teil ermunterte ihn der eigene Besitz von Werken, oder deren pietätvolle Aufbewahrung bei hohen Standespersonen, zur Erwähnung der betreffenden Künstler. Die Kenntnisse von Grünewald und Grimmer vermittelte ihm Philipp Uffenbach [80]; die Burgkmair'schen Holzschnitte für Kaiser Maximilian lernte er durch ein Buch kennen, das ihm sein „lieber Freund Matthaeus Merian" zu seinem „großen Gefallen" überlassen hatte [81], und die Nachrichten über die Schweizer Künstler stammen nach einer Vermutung Sponsels von Conrad Meyer aus Zürich [82]. Von Lucas Cranach d. Ae. besaß er selbst in seinem „Kunstcabinet eine Lucretia mit dem Dolch in der Hand, und von einem sehr sauber gemahlten Belz gekleidet, in der Handlung, als ob sie ihr selbst durch einige Mordstiche das Leben verkürzte". Zudem kannte er die Werke in München, Eichstädt, Wien und Prag [83].

Bietet Sandrart in seiner „Teutschen Academie" auch keine Geschichte der altdeutschen Kunst im heutigen Sinne, so bleibt seine Darstellung für die Entwicklung des Renaissancebegriffes doch von besonderem Interesse. Nicht nur seine bereits erwähnten Aeußerungen über die Bedeutung der Brüder van Eyck und diejenige Dürers verdienen Beachtung, sondern vor allem auch die Tatsache, daß seine Darstellung überhaupt erst mit dem 16. Jahrhundert einsetzt. Was vor dieser Zeit an Kunstwerken im Lande entstanden war, davon besaß er nicht nur keine zuverlässigen Nachrichten, sondern davon wollte er vor allen Dingen nichts wissen, weil es sich nicht mit seinen ästhetischen Ueberzeugungen vereinbaren ließ. Proben von dieser Kunst mußten ihm doch beständig begegnen, aber er wird sie wie die gotische Baukunst der Deutschen als künstlerische Verirrungen beurteilt haben [84], und wegen ihrer Anonymität konnte er sie nicht einmal seiner pädagogischen Hauptabsicht dienstbar machen, nämlich „daß unsere Nachkömlinge" durch die Erzählung von der „hochrühmlichen Fürtreflichkeit" der alten Meister „von ihrer Kunst und Tugend würden gewußt haben".

---

[80]) Sandrart, Edit. Peltzer, p. 81, 75.
[81]) Sandrart, Edit. Peltzer, p. 76.
[82]) Sponsel, p. 19.
[83]) Sandrart, Edit. Peltzer, p. 75.
[84]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 33. Ein hübsches Beispiel für seine reservierte Einstellung gegenüber den „gotischen" Künstlern bietet die Erwähnung des Matthaeus Zasinger in der Beschreibung der Kunstsammlungen in Nürnberg: „Matthaeus Zasinger war zu Nürnberg von denen Liebhabern auch unter die alten guten Kupferstecher gezehlet." Sandrart pflegte sonst sein Lob, wenn es ihm aus dem Herzen kam, schwungvoller und gewichtiger auszudrücken. Sandrart, Aus dem zweiten Hauptteil der Teutschen Academie von 1679, Edit. Peltzer, p. 317. — Einen interessanten Einblick in die Urteilsweise der damaligen Zeit bietet aus der Kunstgeschichte von Basel das „Memoriale" von 1673, „die eingefallene Mauer am St. Johanniter Haus und deren Aufferbawung betreffend". An der Innenseite der Ringmauer waren Reste von Fresken, „die von den Sachverständigen eines löblichen Bauamtes auf wenigstens dreihundert Jahre geschätzt wurden". vgl. Rudolf Riggenbach „Schmuck der Mauern und Tore" in Bd. 1 der Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, 1932 p. 195 (Bd. 3 der Kunstdenkmäler der Schweiz).

Die Vorherrschaft der Wiedergeburtsidee in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung im 18. Jahrhundert.

Sandrarts Teutsche Academie ist, soweit sie die Geschichte der deutschen Kunst betraf, auf lange Zeit hinaus der einzige umfassende Versuch geblieben, der Nachwelt die Schätze aus der großen Zeit des 16. Jahrhunderts in würdiger Erinnerung zu bewahren. Was *Johann Friedrich Christ* 1726 in seinem „Leben des berühmten Mahlers Lucas Cranach" [85]) darbot, war die eingehende Monographie eines Künstlers. Zwar plante Christ die Abfassung eines großen Künstlerlexikons, und die Veröffentlichung seiner kurzen historischen Betrachtung über die Kunst des Lukas Cranach d. Ae. sollte nur als eine vorläufige Probe gelten, allein der Plan kam nie zur Ausführung [86]). Bedenkt man die Schwierigkeiten, mit denen Sandrarts Arbeit zu kämpfen gehabt hatte, so wird man dies auch ohne weiteres verstehen. Das Ziel war für die damalige Zeit und für die Kraft eines einzigen Menschen zu hoch gegriffen, umsomehr, als Christ seine Untersuchungen überall mit gründlichem Fleiß nach Möglichkeit bis auf die ursprünglichen Quellen zurück erstreckte. Dazu trat aber noch eine neue Schwierigkeit hinzu, die, nachdem sie nun einmal als solche erkannt worden war, näherliegende Ziele als erstrebenswerter erscheinen ließ [87]).

Denn Christ war sich der Hindernisse bewußt, die dem damaligen Verständnis für die ältere deutsche Kunst im Wege standen. „Einige unserer Landsleute stehen entweder aus Unwissenheit der Kunst oder gefaßtem Vor-Urteil, in der festen Meinung, daß Lucas Cranach die Teutsche Mahlerey auf so hohen Grund erhaben, daß er über die Beurtheilung gesetzt, und nur mit Bewunderung anzusehen sey. Andere aber, welche mit großen Ideen, aus Betrachtung der schönen Sachen in Italien, denen Niederlanden, oder Frankreich eingenommen, und mit einem Eckel gegen alles das, was von dem Gothischen Wesen bey sich führet, erfüllet worden, sehen alles, was Cranach gemacht, in Gegeneinanderhaltung ihrer besseren Ideen, gleich anfangs mit verächtlichen Augen an, und wundern sich, wie ein dergleichen Meister, so hohe Reputation erhalten mögen" [88]). In dieser Vergegenwärtigung der Schwierigkeiten einer gerechten Betrachtung der älteren deutschen Kunst kommt also nunmehr bewußt die Macht der damals alles beherrschenden italienischen Aesthetik klar zum Ausdruck. Christ stand durchaus in ihrem Bann.

---

[85]) Fränkische Acta erudita et curiosa Erste Sammlung. Nürnberg 1726 Nr. VII, p. 338—355. Zwei Jahre später erschien sodann Henrich Conrad Arends Dürer-Monographie. „Das Gedechtniß der ehren eines derer vollkommnesten Künstler seiner und aller nachfolgenden Zeiten Albrecht Dürers üm eben die Zeit als er vor 200 Jahren die Welt verlassen." Goßlar 1728.

[86]) Der Titel lautete nämlich: „Leben des berühmten Mahlers/ Lucas Cranach, als eine Probe und Auszug von dem Künstler-Lexico, welches Herr Cabinet-Secretarius Christ, laut der dritten Sammlung dieser Actorum p. 203 zu ediren versprochen hat." An der erwähnten Stelle war in einer Besprechung des Werkes von Leonhard Blanck, „Bildnisse berühmter Künstler/ Buchhändler/ Buchdrucker/ und anderer Männer" bereits kurz davon die Rede gewesen. — Waetzoldt, Bd. 1, p. 46 verwies in diesem Zusammenhang auch noch auf einen weiteren, ebenfalls nicht zur Ausführung gelangten Plan Christs zu einer „Einleitung in die Geschichte der Malerei nach Nationen und Schulen, besser eingeteilt".

[87]) z. B. seine unmittelbare Arbeit für die Erweckung des Kunstverständnisses durch Vorlesungen, sowie die jahrelangen Vorarbeiten für sein Handbuch „Anzeige und Auslesung Der Monogrammatum/ einzeln und verzogenen Anfangsbuchstaben der Nahmen, auch anderer Züge und Zeichen, unter welchen berühmte Mahler, Kupferstecher, und andere dergleichen Künstler, auf ihren Wercken sich verborgen haben", Leipzig 1747.

[88]) Acta erudita, p. 342—343.

Es war für ihn keine Frage, daß „man nicht wird läugnen können, daß er (Cranach) in Wiederbringung der Kunst ein großes gethan" [89]), oder: „daß er an Verbesserung der Kunst und Reinigung von dem damahls durch Sachsen universellen, ungeschickten Gothischen Wesen so viel gethan, als einer, welcher sehr großen Meistern an die Seite gesetzt zu werden verdienet" [90]). In einer Anmerkung versuchte er sogar eine Umschreibung des „Gothischen Wesens" mit Hilfe der Wiedergeburtsidee: „so wird alles das Gothisch genennet, was in diesen Seculis vom Einfall der Gothen, biß auf Wiederherstellung der Kunst (welche in Italien unter *Cimabue, Giotto und Gatti* im XIII. in den Niederlanden unter den beyden von Eyck/ und einigen unbekannten, zu Ende des XIV. in Teutschland aber, zu Ende des XV. Seculi, unter Dürern, unserm Luca und Holbeinen erfolget) an Gemählden, Statuen, Gebäuden und dergleichen verfertiget zu finden" [91]). Seine Definition folgte im allgemeinen den bereits von den früheren Autoren verfochtenen Anschauungen. Im Vergleich zu Sandrart bot aber Christ nebst der grösseren Präzision auch ein reicheres Wissen. Neben Cimabue erscheinen nunmehr Giotto und Gaddi, und neben den van Eycks einige unbekannte Meister als Begründer der neuen Kunst im Süden und Norden. Daß für die Erneuerung der deutschen Kunst jetzt neben Dürer auch Cranach und Holbein erwähnt werden, erklärt sich ohne weiteres aus dem traditionellen Ruhm der beiden letzteren Künstler. In der anschließenden, freilich negativen, Charakterisierung der „gotischen" Kunst tritt Christs Verharren bei den von der Renaissanceästhetik formulierten Anschauungen noch deutlicher als bei Sandrart zu Tage. „Gothische" Kunstwerke sind „zwar bißweilen also beschaffen, daß sie wegen daran gewandten Fleißes, Arbeit und Kosten schon considerable, auch wohl bißweilen durch den äußerlichen Schein, in unkundigen Augen eine Bewunderung erwecken; hingegen aber auf gar keine richtige Principia, so die Kunst erfordert, sich gründen, und deßwegen voll lächerlicher Fehler stecken. Also ist zum Exempel, in Gothischen Gemählden zu sehen, daß darinnen weder Proportion und Einteilung des menschlichen Leibs, noch die wahre Bewegung und Affect in Gliedern und Gesichtern noch einiger Grund von Schatten und Licht, noch die geringste Richtigkeit in der Bau-Kunst, Perspectiv. Ferne und dergleichen, am allerwenigsten aber, die wahre Vorstellung, Disposition, Ubereinstimmung, Aehnlichkeit und Richtigkeit einer gantzen Geschicht irgendwo anzutreffen; hingegen außer den bunten und guten Farben, und wenn es hoch kommt, mittelmäßig gezeichneten Gesichtern, und Händen, alles todt und elend erscheinet" [92]).

Hatten die früheren Autoren das künstlerische Schaffen vor dem Eintritt der Wiedergeburt entweder vollständig außer acht gelassen, oder aber nur in Bausch und Bogen abgetan, so würdigte es Christ wenigstens einer gründlichen Abfuhr. Allein so scharf und überzeugt von der absoluten Richtigkeit dies auch Christ besorgte, letzten Endes beruht die Gründlichkeit seiner Abwehr eben doch auf einem freilich sich erst leise ankündigenden Verständnis für diese vielgeschmähte Kunst. Denn es will schon viel besagen, daß sich Christ sichtlich um eine Erklärung der immer noch wachen Sympathien für die mittelalterliche Kunst bemühte. Er glaubte sie in der für die selbstbewußte rationalistische Gesinnung so bezeichnenden Erkenntnis gefunden zu haben, daß die „gotische" Kunst nur „in unkundigen Augen eine Bewunderung erwecken" könne. Man wird daher wohl auch nicht fehl gehen, wenn man hinter dem hier zu Tage tretenden Gegensatz zwischen volkmäßigem Empfinden und der abstrakten Aesthetik des Gebildeten das beständige Vorhandensein einer zwar indifferenten, aber trotzdem regen Liebe des gemeinen Volkes zur erhaltenen mittelalterlichen Kunst vermutet.

Es zeigt sich mithin in Christs Betrachtungsart dieselbe Ueberschichtung des eigentlich deutschen Erkenntnisvermögens mit einer wesensfremden, den zeitgenössischen Be-

[89]) Acta erudita, p. 344.
[90]) Acta erudita, p. 347.
[91]) Acta erudita, p. 342—343.
[92]) Actra erudita, p. 343—347.

dürfnissen aber entsprechenden Kunstanschauung, wie sie sich schon bei Butzbach und Scheurl und bei Kinckelbach und Sandrart als charakteristisches Merkmal ihrer deutschen Kunstgeschichtsschreibung ergeben hatte. Trat das Fremdartige im Zeitalter des klassischen Humanismus deutlich hervor, so waren nunmehr die entlehnten Maßstäbe zu eigenem Besitz geworden. Dieser allmähliche Prozeß und sein Ausgang bilden eines der interessantesten Phänomene der neueren Geistesgeschichte, denn trotz der energischen Gegenstöße von Sturm und Drang, Romantik und Historismus sind die Folgen in der Kunstbetrachtung bis heute spürbar geblieben.

Das Neue und Besondere in der Anschauungsweise von Johann Friedrich Christ liegt in dem Bewußtwerden des Zwiespalts zwischen der eigenen Aesthetik und dem künstlerischen Schaffen der älteren einheimischen Meister. Auf der einen Seite bildete sich bei ihm klar der Begriff des Nationalstiles [93]) aus, auf der anderen Seite blieb ihm aber das Verständnis für das „Gothische Wesen" nach wie vor verschlossen. „Einen Teutschen Künstler nenne ich, welchen ich nicht nur von den Französischen und Italiänischen Mahlern, sondern auch vornehmlich von den Niederländern unterschieden wissen will, weil jede dieser Nationen im Mahlen ihre besondere Manieren geheget hat" [94]). Damit war ein bedeutsamer Schritt über Vasari, Carel van Mander und Sandrart hinaus getan. Christ ging aber noch weiter und unterschied bereits verschiedene Stufen in der Kunstgeschichte der einzelnen Nationen. „Weil nun diese Manieren ab arte restaurata sich mit der Zeit verändert, so theilt man wieder jede Nation in ihre Kunst-Periodos ein. Dieserwegen nenne ich unter den Teutschen, welche zu Ende des XV. und Anfang des XVI. Seculi florirt haben, biß ohngefehr 1580 die Aelteren, ferner biß 1680 die Mittlern, und endlich von dar biß auf die gegenwärtige Zeit, die neuern Teutschen Künstler; welches zur Behuff der Kunst-Critique, so wohl als die fernern Subdistinctiones in die Schulen jeder Nation, besonderes Licht gibt" [95]).

Allein die Klarheit über diese äußeren Merkmale der Kunstgeschichte war nicht getragen von der „Einsicht in die Kunst als eine gewordene und gewachsene Gesamtheit von Erscheinungen" [96]). Seine rationalistische Kunstanschauung [97]) beruhte in ihren wesentlichsten Bestandteilen eben doch auf den Urteilskategorien der Renaissanceästhetik, und deshalb überwiegt auch in der Cranach-Monographie das mit Sandrart Gemeinsame die unterschiedlichen Züge in ihrer Auffassungsweise. „Solidité, Wissenschaft und Übung, seine reiche Venam zu historischen Inventionen, sein geistreiches Wesen, seine besonderen Einfälle, und sein großer Fleiß", das sind für Christ die Vorzüge der Cranach'schen Kunst, welchen schmälernd gegenüber stehen: der „erlernte schlechte Gebrauch der Local-Farben" und das Unvermögen, die „Principia" in der „Anwendung der Bau-Kunst und Perspectiv von den gothischen Ideen zu reinigen" [98]). Auch machen sich bei Christ deutlich die moralischen Gesichtspunkte geltend bei der kunstgeschichtlichen Würdigung Cranachs: „Ob er gleich solchen Ruhm und Hochachtung nicht nur seiner Geschicklichkeit in der Kunst, sondern vielmehr seinen herrlichen Tugenden, und vortrefflichen natürlichen Gaben zu dancken gehabt" [99]). Ebenfalls in diesem Sinne ist die Bemerkung zu verstehen, Cranach habe in Ermangelung eines guten Lehrmeisters

[93]) Sein Plan zu einer „besser eingeteilten" „Einteilung in die Geschichte der Malerei nach Nationen und Schulen" zeugt nachdrücklich für die Bewußtheit dieses Begriffes in der Geschichtsauffassung von Christ.

[94]) Acta erudita, p. 339.

[95]) Acta erudita, p. 339—340.

[96]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 46.

[97]) Ein hübsches kleines Beispiel hierfür — und zugleich auch ein Hinweis auf die Bedeutung, die man damals der Erörterung des Inhaltlichen bei der Betrachtung eines Kunstwerkes beimaß — findet sich auf p. 354. An einem Holzschnitt tadelte Christ als „groben Zeit-Fehler", daß Cranach in dem „Johanne Baptista einer andächtigen Zuhörerin einen Rosen-Krantz in die Hand gegeben" habe.

[98]) Acta erudita, p. 346, 349.

[99]) Acta erudita, p. 339.

„bloß seinen Verstand und seine Natur zu Rath ziehen müssen" [100]) um zu der wiedererwachten wahren Kunst zu gelangen. Beides sind letztlich sittliche Wertungen, ihre Herkunft ist aber verschieden. Die eine entsprach der Gesinnung der damaligen Zeit, die andere wird sich jeder Geschichtsbetrachtung solange aufdrängen, bis die äußere Abhängigkeit und innere Bedingtheit einer historischen Entwicklung als solche erkannt worden sind. Im einen Falle wurden die geschichtlichen Tatsachen mit Absicht ausschließlich als Leistungen eines Individuums bewertet, im andern unbewußt und nur notgedrungen. Wenn Christ daher mit besonderem Eifer darlegte, daß Cranachs künstlerische Leistung ganz aus eigener Kraft erwachsen sei und sich trotzdem mit Lukas van Leyden und Dürer vergleichen lasse, obwohl diese beiden letzteren Künstler „verschiedenes Gutes zu sehen Gelegenheit gehabt" hätten, so bezeugt das seine Hochschätzung für den Meister. Zugleich zeigt es aber auch gegenüber jener ähnlichen Wertung von Scheurl das nunmehrige Vermögen zu historischer Betrachtungsweise. Und wenn Christ am Schlusse seiner Arbeit erklärte, man könne Cranachs Wesen „aus seinem Gout, der um ein merkliches Gothischer und kleiner als Dürers, gar leicht erkennen" [101]), so bewies er damit, außer seiner Fähigkeit zu historischer Einsicht auch aufs schönste sein Verständnis für künstlerische Qualität [102]).

* * *

Auf lange Zeit hinaus blieb die Beschreibung der altdeutschen Kunst auf vereinzelte Versuche beschränkt. Als die Romantiker sich dem 15. und 16. Jahrhundert zuwandten, mußten sie bis auf Sandrart zurückgreifen. Es ist dies nicht weiter verwunderlich, denn die deutsche Kunstgeschichtsschreibung hatte vorerst näherliegende Ziele zu verfolgen gehabt. Die Sichtung des historischen Materials und die Schaffung der allgemeinen erkenntnistheoretischen Grundlagen beanspruchten in vollem Maße die vorhandenen Kräfte. Das 18. Jahrhundert versuchte zudem die Lösung durch Verarbeitung des Stoffes in Enzyklopädien oder in Zeitschriften [103]) und durch eine erneute Hinwendung zu der Antike zu gewinnen. Was während dieser Zeit daher an Verständnis und Wissen für die altdeutsche Kunst gewonnen wurde, steht meist nur mittelbar mit ihr selbst in Beziehung.

Neben der Arbeit an den großen Enzyklopädien entfaltete sich aber eine gründlich forschende und eifrig sammelnde und collationierende lokale Kunstgeschichtsschreibung [104]). So verarbeitete in Nürnberg Johann Gabriel Doppelmayr Neudörfers und Guldens Aufzeichnungen in seine „Historischen Nachrichten" [105]) und versah dieses Wissen mit einem eingehenden Kommentar, zu dem sowohl Sandrart als auch Kinckelbach vielfach zu Rate gezogen wurden. Nach Doppelmayr trugen dann in Nürnberg vornehm-

---

[100]) Acta erudita, p. 344.

[101]) Acta erudita, p. 355.

[102]) In diesem Zusammenhang darf auch darauf hingewiesen werden, daß Christ innerhalb des Lebenswerkes von Cranach eine Blütezeit von 1520 bis 1530 erkannte, was früher und später von ihm geschaffen wurde, sei dagegen „schon etwas schlechter, und Gothischer". vgl. p. 345—346. Die heutige Vorstellung von Cranachs Kunst sieht demgegenüber gerade in den Arbeiten von 1502—1509 das eigentlich Wertvolle. vgl. Max J. Friedländer, Thieme-Becker, Bd. 8, 1913 p. 56.

[103]) Die gründlichste Arbeit war wohl das „Allgemeine Künstlerlexicon" von Johann Rudolf Füßli, Zürich 1763[1], 3 Supplementbände 1767, 1771, 1777; zweite Auflage 1779 ff, dazu 2 Suppl. von Hans Heinrich Fueßli, 1808—1821 und 1824. Das Werk bildete in seinen verschiedenen Auflagen das Fundament für das kunstgeschichtliche Wissen von Klassizismus und Romantik. Auch Fiorillo und die nachfolgende wissenschaftliche Forschung bedienten sich vielfach seiner Hilfe. — Den wichtigen Anteil, den seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Kunstzeitschriften am Ausbau der historischen Forschung und an der Klärung des ästhetischen Erkenntnisvermögens bilden, hat Ernst Herbert Lehmann einläßlich untersucht; vgl. Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland 1932.

[104]) Eine umfassende Zusammenstellung der damaligen Literatur bei Schlosser, Materialien, VII. 1920 p. 43 ff. Eberlein, die deutsche Litterärgeschichte, 1916 p. 68 ff.

[105]) Johann Gabriel Doppelmayr, Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern etc. Nürnberg 1730.

lich noch Knorr [106]) und Murr [107]) zum Ausbau des lokalen kunstgeschichtlichen Tatsachenwissens bei, und in Augsburg entfällt dieses Verdienst auf Paul von Stetten [108]). Für die Schweiz wäre in diesem Zusammenhange Johann Caspar Füßlis „Geschichte der besten Künstler in der Schweiz" zu erwähnen [109]).

In den Schriften aller dieser Autoren finden sich nur in bescheidenem Ausmaße Ansätze zu einer eigenen Wertung der aufgezeichneten Kunstwerke, nur gelegentlich begegnet man einem ausgesprochenen Verständnis für die Eigenart im Leben und Wirken eines Künstlers. Das mangelnde Interesse oder der fehlende Sinn bewog diese Autoren, entweder die Form einer anspruchslosen Aneinanderreihung der Tatsachen (Lebensumstände des Künstlers, Aufzählung seiner bekannten Werke u. s. w.) zu wählen, oder aber die überlieferten panegyrischen Charakteristiken weiterhin beizubehalten. Für die Geschichte des Renaissancebegriffes sind ihre Schriften wenig belangreich, andererseits darf aber auch nicht übersehen werden, daß nunmehr das Nichtverstehen und die Ablehnung der alten, vordürerischen Kunst immer mehr zurücktrat [110]). Waetzoldts Urteil über Johann Caspar Füßli, daß seine „Bücher methodisch kaum über Sandrarts Standpunkt" hinausgingen [111]) und sie Werke rein pragmatischer Kunstgeschichtsschreibung seien, gilt im Großen und Ganzen auch von den übrigen.

Für die vorliegende Untersuchung dürfte daher eine kurze Charakteristik Johann Caspar Füßlis [112]) und Paul v. Stettens genügen. Neu in der Darstellung von *Füßli* ist einzig die Idee, die Malerei in der Schweiz gesondert als eine selbständige Einheit zu behandeln. Aus dem frühen 16. Jahrhundert nahm er lediglich Altdorfer, Holbein, Asper und Manuel in seine Darstellung auf [113]). Die Erwähnung der beiden ersteren Künstler geschah auf Grund ihrer irrtümlichen Beheimatung in der Schweiz durch Sandrart. Füßlis Darstellung fußt fast ausschließlich auf dem Wissen seiner literarischen Quellen Carel van Mander, Sandrart, Patin und Roger de Piles. Die Lebensbeschreibung Altdorfers z. B. ist ihrem Inhalte nach Sandrart entnommen, und was er bei der Schilderung Manuels aus eigenem Wissen hinzufügte, ist von bescheidenem Werte. Er kritisierte u. a. bei letzterem Sandrarts Ableitung des Künstlers aus einem englischen Adelsgeschlecht und gab statt dessen den ebenso falschen Hinweis auf eine französische Adelsfamilie. Bei den „Handrissen" des Meisters lobte er die „kernhafte Zeichnung" [114]), sonst aber findet sich in seiner Darstellung nicht der geringste Versuch zu einer Charakterisierung und Würdigung der Manuel'schen Kunst. Auch das Kapitel über Hans Holbein enthält keine weiteren Aufschlüsse über die Entwicklung des Renaissancebegriffes. Wohl erwähnte Füßli in Anlehnung an Sandrart einige Werke des Vaters, ohne aber von dessen Kunst eine eigene Vorstellung zu besitzen. Daher spendete er dem jungen Holbein ein ähnliches Lob, wie es einstmals Christ in seiner Monographie Cranach hatte zukommen lassen: „Seine Anfänge in der Kunst waren überaus glücklich. Er eilte mit starken Schritten der Vollkommenheit zu, welches um so viel wunderbarer ist, weil er

---

[106]) Georg Wolfgang Knorr, Allgemeine Künstler-Historie oder berühmter Künstlere Leben etc. Nürnberg 1759.

[107]) Christoph Gottlieb v. Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in des H. H. Reichs freyen Stadt Nürnberg, 1778.

[108]) Paul von Stetten, Kunst-Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg. Augsburg bey Conr. Heinrich Stage 1779.

[109]) Joh. Caspar Fueßlins Geschichte der besten Künstler in der Schweitz. Zürich, bey Orell, Geßner und Comp. 1769, 1770, 1774. Bereits 1755 ließ er als Vorstufe die „Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweitz" (Zürich/ bey David Geßner) erscheinen.

[110]) Die Studien von Daniel Burckhardt-Werthemann bezeugen dies z. B. für das Basel des 18. Jahrhunderts; vgl. die Literaturnachweise in Anmerkung Nr. 436.

[111]) Waetzoldt, Bd. I, p. 105.

[112]) Eine anerkennende und feinsinnige menschliche Würdigung J. C. Füßlis findet sich bei Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, Bd. 3, Leipzig 1898², p. 46 ff.

[113]) Füßli, Bd. I, 1769 p. 3.

[114]) Füßli, Bd. I, 1769 p. 7.

sich keine Muster wählen konnte; er hatte nichts als sein Genie und die Natur; man kann also zu seinem Ruhm sagen: Holbein bildete sich selbst" [115]). Der Standpunkt der Aufklärung kommt in dem Urteil deutlich zum Ausdruck. Holbeins Kunst wurde nicht in ihrem Wesen für sich gewürdigt, sondern einzig als vorbereitendes Zeugnis eines Wollens, das in den Anschauungen und Zielen der Aufklärung seine Erfüllung fand. „Ein Mann, der so richtig gedacht, so rechtschaffen gehandelt, und so vortrefflich gemalt hat, verdient mit Recht der Ruhm seiner Nation, und die Zierde der Kunst genannt zu werden" [116]). Welche Bedeutung er Holbein beimaß, läßt sich übrigens auch daran ermessen, daß er ihn in seiner Wertschätzung dem Raffael gleichstellte, ihn also, in Befolgung der von Anton Raphael Mengs aufgestellten ästhetischen Begriffe, zum höchsten Gut der neueren europäischen Kunst zählte. Sowohl der Vergleich mit Raffael, als auch die Würdigung der beiden Künstler selbst, ergab sich aber wiederum nicht aus kunstgeschichtlichen Feststellungen, sondern aus einer moralischen Betrachtungsweise. Denn, so heißt es von Raffael: „Die Natur vereinigte in ihm alle Theile der Kunst, die sie andern so selten einzeln giebet. Niemals hat jemand mehr Fleiß angewandt, diese Gaben gut anzuwenden; und niemals hatte jemand bessere Anführer sich im Schönen zu bilden" [117]). Und von Holbein: „Die Armuth seiner Familie, die wenige Achtung der Kunst, die daselbst zunftmäßig getrieben wurde, ließen ihn wenig glänzendes hoffen. — Doch die Natur drang durch diese Hinternisse; sie hatte ihm bey der Geburt alles mitgeteilt, was zu einem vollkommenen Mahler erfordert wird; sie hatte sich vorgesetzt, ohne äußerliche Hülfe diesen Mahler auf den höchsten Gipfel des Ruhms zu bringen. Holbein lernte bey seinem Vater; und das war sein Anfang, sein Fortgang, und seine gänzliche Vollendung. Hier war nicht die Frage, von Vinci, von Bonarotti, viel weniger von den Altertümern; alles dieses kannte er nicht einmal dem Namen nach; er wurde mit Armuth und Verachtung umstürmet, und seine Aussichten waren dunkel, bis sie sich in seinem dreyßigsten Jahre zu seinem Vortheile aufheiterten. Aller dieser Hinternisse ungeachtet, ward er das schönste Original; die Natur führte seinen Pinsel" [118]). Die anregende Nähe des Idyllen-Dichters Geßner und die enthusiastische Verehrung der Natur durch Rousseau sind darin deutlich spürbar, sie bilden aber auch die einzigen modernen und vorwärtsweisenden Bestandteile in Füßlis Betrachtungsweise. Denn daneben meldet sich ebenso deutlich die Abneigung der Aufklärung gegen das Mittelalterliche. „Die wenige Achtung der Kunst", deren zunftmäßige Organisation, die Verachtung, die damals den Künstler „umstürmet", dies alles sind diskrete Merkmale für den persönlichen Standpunkt des Autors Füßli.

Bis zu einem gewissen Grade macht sich diese Einstellung auch bei *Paul von Stetten* geltend. In seiner Darstellung der „Kunst-Gewerbe- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg" überwiegt indessen doch die neuere methodische Schulung und der erweiterte historische Gesichtskreis des Geschichtsschreibers. Freilich die Wiedergeburtsidee beherrschte vollständig seine Vorstellung von der Vergangenheit der Vaterstadt: „Wir dürfen nur einen Blick in die Jahre werfen, da Unwissenheit und Rauhigkeit der Sitten, ganz Deutschland, ja ganz Europa, wie eine Finsterniß beschatteten; wir dörfen nur der Wiederherstellung der Künste nachforschen, so wird sich zeigen, daß Augsburg unter den ersten Städten in Deutschland gewesen, wo sie sich eine Stelle ausgesucht, und wo sie Schutz erhalten haben" [119]). Aber bereits in

[115]) Füßli, Bd. I, p. 14. Goethes Urteil über Dürer (Anmerkung Nr. 238) beruhte noch auf denselben gedanklichen Grundlagen. Auch Christ hatte darin, daß Cranach in Ermangelung eines guten Lehrmeisters „bloß seinen Verstand und seine Natur zu Rath ziehen" konnte, die eigentliche Bedeutung des Meisters erblickt. Analoge Urteile finden sich auch bei Sandrart.

[116]) Füßli, Bd. 1, p. 34. An einer anderen Stelle, in der Lebensbeschreibung Altdorfers, findet sich eine ähnliche, ebenso vom Bewußtsein der guten eigenen Zeit erfüllte Aeußerung. vgl. Bd. 1, p. 3.

[117]) Füßli, Bd. 1, p. 35.

[118]) Füßli, Bd. 1, p. 36, 37.

[119]) v. Stetten, Vorrede fol. 2.

seinem Versuch, sich über die Anfänge der deutschen Kunst Rechenschaft zu geben, zeigt sich bei v. Stetten das erwachte historische Verständnis. „Wie lange Malen und Zeichnen in Deutschland bekannt seyn möchte, ist eine unnütze Frage. Vermuthlich lerneten die Deutschen diese auf die Natur des Menschen gegründete Kunst, so wie alle Völker, von sich selbst, ohne daß sie einen Griechen oder Römer zum Lehrer nöthig hatten: vermuthlich waren aber auch die ersten Kunstarbeiten bey ihnen so elend, als bey allen andern Völkern" [120]). Der Begriff der primitiven Kunst war der damaligen Zeit nicht geläufig, und alles, was sich den Anforderungen der ästhetischen Vorstellungsweise des Betrachters nicht zu fügen vermochte, wurde deshalb qualitativ verurteilt.

Es gab für die damalige Zeit mit ihrem in sich beschlossenen System nur einen Wertmaßstab, eben den eigenen. Alles wurde im Hinblick auf die eigenen Absichten und die rationale Vollkommenheit gewertet. Berücksichtigt man diese Eigenarten des damaligen Erkenntnisvermögens, so wird man v. Stettens Streben nach einem historischen und gerechten Urteil nicht übersehen dürfen: „Die ersten Spuren deutscher Kunst sieht man in alten Handschriften, Arbeiten der Mönche in Klöstern. Verstand und Zeichnung müssen darinn nicht gesuchet werden, doch ist die Art, Metalle und Farben auf das Pergament aufzutragen, und ihnen eine Dauer von Jahrhunderten zu geben, eine Kunst, die wir nicht mehr nachzuahmen wissen" [121]). In der Beschreibung der mittelalterlichen Bauten Augsburgs versuchte er zwar zunächst die verwerfliche Einseitigkeit der gotischen Bauart zu erweisen. v. Stetten vertrat dabei auch jene typische Ansicht der Aufklärung, die sich sogar bis in Darstellungen des mittelalterlichen Stadtbildes aus der jüngsten Zeit weiter behauptet hat: „Ein Architekt zeigt seine Kunst hauptsächlich an öffentlichen und großen Gebäuden, an Kirchen, Pallästen, Rathhäusern, oder auch an Häusern reicher Leute, die, wann sie bauen, nicht nur auf Nothdurft und Bequemlichkeit, sondern auch auf äußerliche Zierde sehen. Darauf sahe man in den ältesten Zeiten in unsern Gegenden auch nicht einmal bey öffentlichen Gebäuden und Kirchen, und ein hohes gothisches Gewölbe war des Maurmeisters höchster Ruhm; bey Privatgebäuden war die Bedürfniß der Hauptgegenstand, dem sogar auch zum öftern die Bequemlichkeit aufgeopfert wurde" [122]).

Daß der mittelalterliche Wohnbau, so gut wie der Wohnbau jeder anderen Zeit, in erster Linie von der geistigen Struktur und den darnach orientierten unmittelbaren Bedürfnissen jener Menschen bedingt wurde, davon ahnte v. Stetten nichts. Die Vorstellung, daß frühere Menschen grundsätzlich anders dachten und nach anderen Maximen ihr Leben gestalteten, lag völlig außerhalb seines Denkbereiches. Auch für ihn bedeutete die Entwicklung in der Kunst vornehmlich eine Ausbildung des Könnens. Es war daher für sein Urteilsvermögen ebenso selbstverständlich, wie einstmals für Kinckelbach und Sandrart, daß das Andersartige in der Kunst früherer Zeiten lediglich auf einem geringeren Können beruhe. Das Fehlen von Nachrichten und Namen in der mittelalterlichen Baugeschichte diente ihm daher zum Beweis dafür, daß die gotische Bauweise noch gar nicht überall der Architekten bedurfte [123]). Umso höher ist infolgedessen die Anerkennung einzuschätzen, die er trotzdem den mittelalterlichen Kirchenbauten Augsburgs widerfahren ließ. Vom Dom mit seinem romanischen Langhaus und gotischen Chor urteilte er: „Man kann dem Gebäude nicht absprechen, daß manches Schönes und Gutes sich daran befindet, ob man ihm wohl auch sehr stark ansiehet, daß es gar nicht nach einem Plane, noch zu einer Zeit aufgeführet worden ist" [124]). Der Stilbegriff

[120]) v. Stetten, p. 267—268.
[121]) v. Stetten, p. 85.
[122]) v. Stetten, p. 85. Noch E. Schlatter bewertete z. B. in der Baugeschichte von Solothurn (Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. XXI, Kanton Solothurn 1929) die Ueberwindung der mittelalterlichen Bauweise als den Sieg der modernen hygienischen Anforderungen. Aehnlich urteilte Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie Bd. 1, 1914 p. 160.
[123]) v. Stetten, p. 85.
[124]) v. Stetten, p. 89.

„romanisch" ist bekanntlich erst viel später gebildet worden, v. Stettens Unterscheidung der verschiedenen Baustufen beruht also auf einem sehr feinen Betrachtungsvermögen. Die Ulrichskirche aus dem Ende des 15. Jahrhunderts erschien ihm zwar gleicherweise als gotisch, aber er räumte dem Gebäude doch „eine gewisse auffallende Großheit" [125]) ein und charakterisierte damit unbewußt das neue Raumempfinden dieses Baues vortrefflich.

In seinem Ueberblick über die ältesten Maler, Zeichner, Bildhauer und Formschneider [126]) ging er soweit zurück wie ihm aktenmäßiges Wissen oder erhaltene Denkmäler zur Verfügung standen. Trotz der unleugbaren Abhängigkeit seines geschichtlichen Vorstellungsvermögens von dem Begriff einer Wiederherstellung der Künste, hielt er aber seine Darstellung im allgemeinen doch von einer abschätzigen qualitativen Beurteilung der „gotischen" Kunsterzeugnisse frei. In seiner Schreibweise hatte er sich auch losgesagt von dem panegyrischen Ton, der noch bei seinem Zeitgenossen Johann Caspar Füßli in Verbindung mit einer vornehmlich moralisch orientierten Betrachtungsweise die Darstellung beherrschte. v. Stetten beschränkte sich überall auf die Wiedergabe des überlieferten positiven Wissens, mit dem er jeweils eine kurze Erwähnung der vorhandenen Werke verknüpfte. Sein Abschnitt über die „Malerey und Zeichnungskunst" enthält in den Teilen, die von der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts handeln, fast ausschließlich chronikartige Aufzeichnungen. Eigentliche Werkbeschreibungen und Werturteile sind daher selten. Von dem Wandgemälde im Chor von St. Jakob mit der Darstellung des Marientodes bemerkte er immerhin: „Der Künstler, der es malte, gehört nicht unter die großen. Indessen macht es das Alter ehrwürdig" [127]). In Anlehnung an Blainville äußerte er sogar einmal ein absprechendes Urteil: „Man findet in einigen Kirchen, besonders in der Domkirche, katholischen H. Kreuzkirche und in anderen, alte Gemälde, welche Kaltendorfers Zeiten ziemlich nahe kommen mögen, und allerley Gebrechen in Ansehnung der Zeichnung, der Zusammensetzung, und sehr starken Mangels historischer Kenntnisse haben" [128]). Sonst aber verrät seine Beschreibung überall eine vornehme, abgeklärte Haltung und eine stille warme Liebe zu den alten Kunstdenkmälern [129]).

* * *

Johann Joachim Winckelmann wurde der „Begründer der deutschen Kunstwissenschaft" genannt [130]). Diese hohe Anerkennung hat ihre guten Gründe. Denn Winckelmann verließ als erster um ein merkliches bewußt den Bereich der italienischen Renaissanceästhetik. Sandrart hatte sich nicht um die zu tagetretenden Mängel seines übernommenen Systems gekümmert. Christ erkannte wohl die Unvereinbarkeit einer gerechten Betrachtung der altdeutschen Malerei mit den „großen Ideen" der italienischen Kunst. Ihm war auch bereits die „besondere Manier" jeder Nation und ihre allmähliche Veränderung im Laufe der Zeit eine bekannte Tatsache. Allein es mangelte ihm, wie der ganzen deutschen Kunstgeschichtsschreibung seiner Epoche bis auf Johann Caspar Füßli und v. Stetten, an einer gedanklichen Vertiefung und Disziplinierung der Ansätze zu einer neuen Anschauungsweise. Dies war eben das Verdienst Winckelmanns. Er entwickelte den Begriff Stil und Stilgeschichte und gab damit endlich der Kunstgeschichtsschreibung, die schon seit Vasari starke nationale Tendenzen aufwies, die Mittel zum Verständnis der besonderen Stilausprägungen.

---

[125]) v. Stetten, p. 91.
[126]) v. Stetten, p. 267 ff; 366 ff; 437 ff.
[127]) v. Stetten, p. 271.
[128]) v. Stetten, p. 272.
[129]) In seinem Ueberblick über die „Kunst- und Gemäldesammlungen" wußte er die Bedeutung der einzelnen alten Sammler wohl zu unterscheiden. Peutinger z. B. „sammelte nicht als Liebhaber oder Kenner der Künste, sondern als ein Gelehrter" (p. 362).
[130]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 51, 63, 62.

Carl Justi, Heidrich [131]) und Waetzoldt haben die Bedeutung Winckelmanns für die allgemeine Entwicklung der Kunstgeschichte ausführlich gewürdigt. Es ist hier nicht der Ort, um darauf einzutreten. Wohl aber gilt es im Hinblick auf die Geschichte des Renaissancebegriffes festzustellen, daß Winckelmann, mit der von ihm vertretenen absoluten Norm der Antike, die Geschichtsschreibung der deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts über ein Jahrhundert lang in der Befolgung der „ungeheuren Fiktion" [132]) der italienischen Renaissanceästhetik bestärkte. Denn die von ihm entfachte erneute und vertiefte Begeisterung für die Antike ist im Gefolge des Klassizismus so stark geworden, daß sich auch die Romantik nicht ganz der vorbildlichen Größe der antiken Kunst zu entziehen vermochte. Das hatte dann wiederum in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung zur Folge, daß die Erörterung der stilistischen und entwicklungsgeschichtlichen Probleme der Renaissance unter einer zu starken, zuweilen sogar geradezu ungeschichtlichen Beziehung auf die Antike geschah. Als dann die irrtümlichen Voraussetzungen dieser kunstgeschichtlichen Teleologie gegen Ende des 19. Jahrhunderts vollends erkannt wurden, und die antike Kunst als Norm und Ziel der Entwicklung ausschied, da zeigte es sich erst, wie innig die moderne Kunstgeschichtsschreibung mit den Voraussetzungen der italienischen Renaissanceästhetik verbunden geblieben war. Denn an Stelle der Antike lieferte nunmehr die italienische Kunst für längere Zeit zum Teil bewußt, meist aber unbewußt, die Maßstäbe zur Begründung und Beurteilung des nordischen Schaffens. Hatte man die von Winckelmann weiter vertretene These der italienischen Geschichtsschreiber von Vasari bis Bellori als nichtig erkannt und in der Entwicklung der neueren Malerei nicht mehr ein Spiegelbild der antiken Kunst gesehen, so war man doch beeinflußt von den nationalen Tendenzen jener Autoren. Winckelmanns Vermächtnis enthielt also hinsichtlich gewisser methodologischer Kernpunkte der Kunstgeschichtsschreibung und auch in Bezug auf die weitere Entwicklung des Renaissancebegriffes nicht unwesentliche Gefahren. Bedenkt man aber, wie schwer es selbst der neueren Forschung fiel, eine vorurteilslosere Betrachtungsweise zu erringen, so ergibt sich daraus eine umso höhere Anerkennung der übrigen bleibenden Verdienste Winckelmanns.

Bis zum Auftreten des „Sturm und Drang" konnte sich die altdeutsche Kunst keines Winckelmanns rühmen. Ihre Beschreibung lag statt dessen in den bescheidenen Händen der Lokalforschung. Das allgemeine Interesse galt der Antike und den Versuchen zur Bildung einer neuen Aesthetik. Winckelmanns Freund, der tonangebende Hofmaler *Anton Raphael Mengs*, erhob in seinen Schriften [133]) unter allgemeinem Beifall nochmals den Begriff des Schönen zum alleinigen Ziel des künstlerischen Schaffens. Raffael, Tizian und Correggio bildeten für ihn das absolute Maß und Ziel, und für die ältere deutsche Kunst fand er kaum ein anerkennendes Wort. Seine ganze Weisheit über Dürer gipfelte in der präzisierenden Wiederholung des nationalistischen Urteils von Vasari: „Viele wollten Dürer nachahmen, der, wenn er in Italien das Licht der Welt erblickt, seinen Geschmack ungemein gebildet hätte: allein weder er noch seine Nachfolger konnten sich von der Barbarei losreißen, weil sie keine anderen Figuren als die ihres Landes und nur die sonderbare Bekleidung ihres Zeitalters zu Gesicht bekamen" [134]).

Mengs hat in seinen Schriften die von der italienischen Renaissanceästhetik behauptete Vorherrschaft der italienischen Kunst in der gesamten abendländischen Entwicklung noch einmal aufgenommen und extrem formuliert. Denn im Anschluß an jenes

[131]) Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, Leipzig 1866/ 1872[1], 1898[2]. Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, p. 36 ff.

[132]) Heidrich, p. 14.

[133]) „A. Raphael Mengs Gedanken über die Schönheit und über den Geschmak in der Mahlerey", Zürich, bey Orell, Geßner, Füeßlin u. Comp. 1774. — Anton Raphael Mengs sämtliche hinterlassene Schriften, gesammelt, nach den Originaltexten neu übersetzt und mit mehreren Beiträgen und Anmerkungen vermehrt, hrg. von G. Schilling, 2 Bde. Bonn, H. B. König 1843 und 1844.

[134]) Hinterlassene Schriften, Bd. 1, p. 76

Urteil über Dürer verstieg er sich sogar zu der Behauptung: „Bei allen übrigen Nationen ging es so, sie erhielten so lange keinen guten Geschmack, bis sie mit Italien in Verbindung traten und dort die Künste erlernten" [135]). Sein allgemeines Geschichtsbild und seine Auffassung von der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts waren wie bei Sandrart, nur um einen Grad bewußter und deutlicher, der Ausdruck eines eklektizistischen künstlerischen Standpunktes. Die Wiedergeburtsidee bildete auch bei ihm die Voraussetzung jeglicher kunstgeschichtlicher Erkenntnis. „Als die Malerei im dreizehnten Jahrhundert unserer Zeitrechnung gleichsam wieder auflebte, lag die Welt in tiefster Unwissenheit und auch die Philosophie stand noch in ihrer Kindheit. Die ersten Maler haben uns daher Werke geliefert, die weder Schönheit noch Vollkommenheit verrathen" [136]). Mit dieser Vorstellung verband er sodann den ebenfalls seit Vasari geläufigen Nachweis von der Entwicklung des Könnens in der neueren Kunst. Die Perspektive, fleißiges Studium der Antike, genaue Kenntnisse der Anatomie ermöglichten eine Verbesserung der Zeichnung und der Formen; die Bereicherung des Kolorits und die feinere Nachahmung der Natur steigerten die Vollkommenheit der Farbtöne. Raffael, der „nach einer schicklichen Auswahl nur das beibehielt, was der Vernunft und der Wahrheit der Natur gemäß ist", wurde deshalb „der Schöpfer eines weit vollkommeneren Styls, als alle neuere Maler vor und nach ihm besaßen". Diese hohe Anerkennung verlieh ihm Mengs wegen seiner Ueberlegenheit „an Erfindung und Composition" [137]).

Mengs' Beurteilung der nordischen Kunstentwicklung folgte in der Tonart Vasari und in der Darstellung Carel van Mander und Sandrart. Dazu kam noch in bescheidener Andeutung Winckelmanns Lehre von der Bedeutung des Klimas für die örtliche Entwicklung der Kunst. „In Deutschland, Frankreich, Flandern und Holland fingen die Künste ebenfalls zu blühen an, aber Clima und sonstige Verhältnisse gestateten ihnen nirgends den Fortgang wie in Italien". Im Unterschied zu allen früheren Darstellungen trug aber Mengs die Beurteilung der nordischen Kunst mit Hilfe der Wiedergeburtsidee in unangenehmer, dünkelhafter Weise vor. „Weil aber die genannten Nationen sehr thätig und unermüdet sind, so tauchte dennoch hie und da ein Talent auf. In Flandern und Holland, wo mehr Handel und folglich auch mehr Reichtum herrschte, bildeten sich einige Maler, die sich auch hinsichtlich der bloßen Nachahmung der Wahrheit auszeichneten" [138]). In Deutschland maß er aus denselben Gründen den günstig gelegenen Städten Augsburg und Nürnberg eine gewisse Bedeutung zu und verglich Dürer in seiner kunstgeschichtlichen Leistung mit Ghirlandajo: „Auch fand er durch das Studium der Perspective die Manier, Figuren und Gruppen auf verschiedenen Gründen wohl anzuordnen, und seinen Erfindungen Tiefe zu geben, wie Ghirlandajo zu Florenz gethan" [139]).

Verständlicherweise erschien Mengs die gotische Kunst als das Werk von Barbaren. Immerhin vermochte er bereits gewisse Triebkräfte dieses ganz andersartigen künstlerischen Wollens zu anerkennen. Der Mangel der gotischen Bauweise lag nach seiner Auffassung in dem Umstand, daß „ das ganze Verdienst in Schwierigkeit und Kühnheit, nicht aber in Zierlichkeit" gesetzt worden war, und „so entstanden jene ausschweifenden und seltenen Dinge, die dem guten Geschmack und der Vernunft ganz und gar zuwider sind". Die Schaffung des gotischen Stils, die dann vom jungen Goethe und der Romantik zum höchsten Ruhm der deutschen Kunst gerechnet wurde, galt Mengs freilich noch als Ausgeburt eines üblen Geschmackes, „der aus Mißbrauch gothisch genannt wird, der in der That aber deutsch ist" [140]). Erst viel später hat die Forschung die Irrtümer und Schwächen beider Auffassungsweisen überwunden [141]).

[135]) Hinterlassene Schriften, Bd. 1, p. 76.
[136]) Hinterlassene Schriften, Bd. 2, p. 86.
[137]) Hinterlassene Schriften, Bd. 2, p. 87 ff.
[138]) Hinterlassene Schriften, Bd. 1, p. 75.
[139]) Hinterlassene Schriften, Bd. 1, p. 76.
[140]) Hinterlassene Schriften, Bd. 1, p. 85.
[141]) Als erster wies 1843 Franz Mertens auf den französischen Ursprung der Gotik hin.

Johann Caspar Füßli, Anton Raphael Mengs und Christian Ludwig von Hagedorn waren alle gleicherweise mit Winckelmann befreundet. Mit Mengs stand Winckelmann in Rom in regem unmittelbarem Verkehr und manches in ihren Schriften beruhte auf gemeinsamer Erkenntnis und Arbeit [142]). Mit Füßli, wie mit den übrigen Zürchern Salomon Geßner, Leonhard und Paul Usteri, verband ihn ein lebhafter Briefwechsel [143]). Einzig *Christian Ludwig von Hagedorn* bewahrte sich Winckelmann gegenüber eine gewisse geistige Unabhängigkeit. Hagedorn, der gewandte Diplomat und begeisterte Sammler und Kunstdilletant, ist zeitlebens Italien ferngeblieben [144]). Diese Tatsache war an sich bereits für einen Gebildeten jener Zeit etwas außerordentliches, und sie wurde es noch umso mehr, als Hagedorn dadurch mit einem unbehinderten Blick das Verständnis für die nordische Kunst erweiterte und vertiefte.

Zwar bildete auch für ihn die antike Kunst Ziel und Maßstab zugleich für seine Kunstanschauungen, darin erweist er sich als Freund und Zeitgenosse Winckelmanns [145]). Allein die Selbständigkeit und besondere Bedeutung seiner Betrachtungsweise liegt in dem von ihm erschlossenen Verständnis für den künstlerischen Wert der Farbengebung. Auf diesem Wege suchte er „als einer der ersten vor den Stürmern und Drängern den deutschen Künstlern ihr „Fach" in der allgemeinen Kunstgeschichte zu sichern" [146]). Und deshalb verdient er auch eine Würdigung in der Geschichte des Renaissancebegriffes, denn diese selbst ist doch nur ein Ausschnitt aus der Geschichte jenes großen Bemühens um eine dem Wesen der deutschen Kunst entsprechende, von fremden Vorurteilen befreite Betrachtungsweise. „Auch bey der Geschichte der Farbengebung, würde man, ohne gegen unser gemeinschaftliches Vaterland ungerecht zu seyn, den erfindsamen Niederländer Johan von Eyk, seine ersten Schüler, und die reine Farbenmischung eines Holbeins, eines Lucas Sunders von Cranach und dessen Sohnes nicht vergessen dürfen" [147]).

Wie Mengs ordnete Hagedorn, darin gleichweise dem Beispiel Winckelmanns und dem Zeitgeiste folgend, seine Kunstbetrachtung in ein systematisches Lehrgebäude ein. Dürer und Peter Vischer d. Ae. erwähnte und würdigte er z. B. einzig in der Geschichte der Faltengebung [148]). Die eigentlich historischen Gesichtspunkte traten daher überall in den Hintergrund, und die seiner Zeit sonst so geläufige humanistische Wiedergeburtsidee brachte er nicht in Erwähnung. Der Begriff von der Wiederherstellung der Künste lag indessen, wenn auch unausgesprochen, seiner geschichtlichen Vorstellung spürbar zu Grunde. In seinem ersten Buche „Lettre à un Amateur de la Peinture avec des Eclaircissemens historiques" wandte er sich gegen die daraus erwachsende ungerechte Beurteilung der nordischen Kunst als „gotisch". „Pour n'avoir pas imité la nature dans son beau, & pour les defauts du plus grand nombre, on les a taxés généralement d'un goût gothique: catégorie qu'ils devroient au moins partager avec bien d'autres Peintres étrangers & contemporains. Si les derniers s'en sont successivement corrigés sur les grands modeles d'Italie, ne trouve-t-on point parmi ces mêmes Peintres & Graveurs Allemands, qui ayent été soigneux à se perfectionner, ou faut-il les confondre

---

[142]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 82.

[143]) Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz, hrg. v. L. Usteri, Zürich bey Orell, Geßner, Füeßlin u. Compagnie 1778. Johann Caspar Füßlis dankbare Anerkennung von Winckelmanns geistiger Bedeutung kommt in seinem Geleitwort zu „Raphael Mengs Gedanken über die Schönheit und über den Geschmak in der Mahlerey" deutlich zum Ausdruck.

[144]) Justi, Bd. 1, 1898² p. 331. Waetzoldt, Bd. 1 p. 95. — Winckelmanns Urteil ging deshalb auch bezeichnenderweise gerade von diesem Umstande aus; vgl. Justi, Bd. 1, p. 325.

[145]) Justi, Bd. 1, 1898² p. 348. Waetzoldt, Bd. 1 p. 98.

[146]) Waetzoldt, Bd. 1 p. 102.

[147]) Christian Ludwig von Hagedorn, Betrachtungen über die Malerey, Leipzig, bey Johann Wendlern, Bd. 2, 1762 p. 741.

[148]) Christian Ludwig von Hagedorn, Betrachtungen über die Malerey, Leipzig, bey Johann Wendlern, Bd. 2, 1762 p. 740.

sans distinction sur quelques morceaux d'Albert Durer, de Lucas van Leyden, ou de leurs dévanciers?" [149])

Wie Mengs kritisierte Hagedorn die Verwendung des Ausdruckes „gotisch" zur Bezeichnung der nordischen Kunst. Er tat es freilich mit mehr historischem Verständnis als jener und bot gegenüber der Definition von Christ eine bedeutsame Einschränkung des Begriffes. Und fast scheint es, als ob hinter seiner liebenswürdigen und gewandten Verteidigung bereits eine leise Ahnung von dem selbständigen Werte der nordischen Kunst neben der italienischen sich ankündige. „J'aime à remonter ainsi à la source, & au lieu d'employer à la rigueur le terme de Gothique, où il est des restes d'un mauvais goût qui s'est déjà manifesté à Rome long-tems avant l'irruption des Goths, je ne m'aveugle ni sur les defauts, ni sur les talens des anciens Peintres & Graveurs. J'en ai cependant assez bonne opinion pour croire que si leurs dévanciers nous eussent transmis d'aussi bons modeles par raport à l'élégance du dessein, & au bon goût des ornemens accessoires, leur soin extrême à se perfectioner ne nous auroit rien laissé à désirer, que de voir l'ardeur de ces anciens Maîtres Allemands renaître dans des neveux dignes d'eux" [150]).

Hagedorns diplomatische Fähigkeiten und Erfahrungen verliehen seinem Denken und seiner Schreibart die Gewandtheit des Ausdrucks und eine anerkennenswerte Geschicklichkeit im Verbinden und Ausgleichen der verschiedenen, mitunter entgegengesetzten Bestandteile seiner Kunstanschauung [151]). Die „Betrachtungen über die Malerei" fanden deshalb allgemeinen Beifall und wurden von den verschiedensten Köpfen, wie Gottsched, Lessing, Herder und Winckelmann hochgeschätzt [152]). Aber sie ermangelten wegen eben dieser Vorzüge der notwendigen Schärfe und Eindeutigkeit, deren jede neue Idee bedarf, um sich voll auswirken zu können. Diese Durchschlagskraft und die Vertiefung zum Ausdruck einer inneren Ueberzeugung verlieh ihnen erst die nachfolgende Generation.

---

[149]) Lettre à un Amateur de la Peinture avec des Eclaircissemens historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent. Ouvrage entremêlé de Digressions sur la vie de plusieurs Peintres modernes. — à Dresde, 1875 chez George Conrad Walther, Libraire du Roi, p. 138, 139.

[150]) Lettre, p. 154 ff.

[151]) Ein schönes Charakterbild dieses um die deutsche Kunstgeschichtsschreibung so verdienten Mannes, bei Justi, Bd. I, 1898² p. 331.

[152]) Waetzoldt, Bd. I, p. 97.

Das Zurückdrängen der Wiedergeburtsidee in der deutschen Literatur.

Johann Gottfried Herder vertrat in seiner von der Berliner Akademie preisgekrönten Abhandlung über die „Ursachen des gesunknen Geschmacks bei den verschiednen Völkern" [153]) die These der Wiedergeburtsidee, und zwar in demselben Jahre, als der junge Goethe die Schönheit der gotischen Baukunst entdeckte [154]). Herder bezeichnete im Einklang mit der bisher üblichen Auffassung die „Wiederherstellung des guten Geschmacks" als das Werk der italienischen Renaissance. Beeinflußt von Voltaire [155]) betonte er gegenüber Bayle [156]), daß „die *Wiederherstellung des guten Geschmacks längst im Verborgnen schon gearbeitet hatte. Petrarca, Dante, Boccaz, Cimabue, Giotto,* hatten längst gewürket, auch *war in allen dunkeln Zeiten das Schöne und die Kunst nicht so ganz weg gewesen von der Erde,* wie man oft wähnet, aber die *Mischung der Barbarischen Ideen war zu tief und weit verbreitet*" [157]). Sinn und Bedeutung der italienischen Renaissancekunst sah Herder also in der Nachahmung der Antike: „Man fand die Alten wieder, reinigte und glättete nach ihrem Muster die Sprache, ahmete ihren Vortrag und ihre Kunst nach — schöne, beneidenswerte Periode! . . . Selbst die *Künste, die tiefere Bestimmung* fanden, Malerei und Baukunst bezeugen, was ich sage. Allerdings fanden sie im Staat und in der Religion mehr *Gegenstand, Bedürfniß, Anwendung,* als die Bildnerei; noch aber konnten sie sich nicht *an sichrer Natur* mit den Griechen vergleichen." Denn, so fuhr Herder weiter: „Nachahmung lag doch nur zum Grunde, nicht *Erstes, dringendes Bedürfniß*" [158]). Diese Kunst beruhte demnach auf einer *„unvollkommenen Genesis"* [159]). „Der Künstler ward also nicht befeuert: der Lauf der Kunst nicht von lebendiger Geschichte und edeln Bedürfnißen des Volks fortgestoßen; also auch nicht durch solche bestimmt und in Schranken gehalten, und siehe, da lag der Verfall der Kunst. Wenns nur *Nachahmung* war, so konnte man auch *nicht,* oder nur bis zu *einem Grade* nachahmen, d. i. ausschweifen, wohin man wollte. Weder Religion, noch Geschichte, noch Staat, und lebendiger Geschmack des Volks gab *engen, starken Trieb und Schranken:* die Kunst schwebte also würklich in der Luft, oder beruhte nur auf einem Hauche, dem guten Willen des Künstlers und seiner Belohner" [160]).

---

[153]) Herders sämtliche Werke, hrg. von Bernhard Suphan, Bd. 5, 1891 p. 634 ff. Antwort auf die Preisfrage für das Jahr 1773, erstmals 1775 im Druck erschienen. Walter Rehm (Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung, 1924 p. 32) ging irrtümlicherweise von der zweiten Auflage (1789) aus.

[154]) Dies als ein weiterer Beitrag zu dem bereits von Helene Stöcker (Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts, Palaestra 26, 1904 p. 97 ff) besprochenen Unterschiede zwischen Herders und Goethes Stellung zur gotischen Kunst. Herder verhielt sich der Gotik gegenüber zurückhaltender, dem begeisterten Hymnus Goethes auf Erwin von Steinbach ließ er in den „Blättern von deutscher Art und Kunst" die „nüchternen Erwägungen des italienischen Mathematikers Frisi" unmittelbar nachfolgen. Sein Verständnis für bildende Kunst war überhaupt mehr eine Sache seines historischen Sinnes und der abstrakten Ueberlegung und entsprang weniger dem sinnlichen Eindruck. Deshalb hat auch seine Darlegung der Wiedergeburtsidee etwas schemenhaftes, die künstlerischen Eigenwerte der italienischen Meister der Renaissance ließen ihn dabei völlig unberührt.

[155]) Ueber Voltaires Renaissancebegriff vgl. neuerdings J. Huizinga, das Problem der Renaissance, im Sammelband Wege der Kulturgeschichte, München, 1930 p. 96 ff.

[156]) Huizinga, p. 95 ff.

[157]) Herder, Edit. Suphan, Bd. 5, p. 634.

[158]) Herder, Edit. Suphan, Bd. 5, p. 636, 637.

[159]) Herder, Edit. Suphan, Bd. 5, p. 635.

[160]) Herder, Edit. Suphan, Bd. 5, p. 636.

Was Herder damit beabsichtigte, war die Klarlegung der „Ursachen des gesunknen Geschmacks bei den verschiednen Völkern, da er geblühet", mit anderen Worten eine historische Erklärung für die Winckelmann und seinen Nachfolgern so verhaßte Kunst des Barock und des Rokoko [161]). In dieser Hinsicht war seine Arbeit zeitbedingt und irrig, nach einer anderen Richtung hin dagegen hat sie eine bleibende Bedeutung. Denn sie bewies geistesgeschichtlich indirekt und auf negativem Wege, daß die Kunst der Renaissance in ihren bleibenden Werten unmöglich aus einer Nachahmung der Antike entstanden sein könne. In seinem „Denkmal Johann Winckelmanns" gab Herder hierzu die positive Begründung, und in gewisser Hinsicht bildeten die Ausführungen im vierten kritischen Wäldchen bereits die Vorstufe dafür.

Herder verlangte für die Geschichtsbetrachtung an Stelle des dogmatischen den genetischen Gesichtspunkt, er anerkannte „die geschichtliche Bedingtheit des künstlerischen Genusses und der künstlerischen Produktion" und verneinte die Möglichkeit eines Normalgeschmacks und damit die absolute Norm der Antike [162]). Die Vorstellung von der Wiedergeburt der Künste hat Herder indessen zeit seines Lebens beibehalten. Auf die Stelle in „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit" ist schon früher in der Literatur hingewiesen worden [163]). In der Sammlung „Adrastea" von 1802 findet sich sodann nochmals eine Erwähnung und Anwendung der Wiedergeburtsidee: „Deutschland hat seit Wiedererweckung der Künste mit Italien in ihnen gewetteifert, und war ihm, aller seiner Nachtheile ungeachtet, in manchen Erfindungen vorgeeilet. Vielleicht hat auch der Deutsche Künstler vor andern Nationen den Vorzug, daß er keine unablegliche Manier zu den Kunstwerken Italiens bringet; es müßte denn, seit *Dürer* und *Holbein* und ihren Vorgängern, Richtigkeit der Zeichnung und Charakterwahrheit, die oft in strenge und dürre Härte überging, ihre Manier seyn. Von solchen aber fingen die Griechen und ältern Florentiner auch an, ja sie ist aller Kunst Eingang" [164]). Die Bedeutung des Begriffes „Wiedererweckung der Künste" lag aber jetzt beidemal für Herder nicht mehr in der von den Humanisten behaupteten Hinwendung der Künste zum antiken Vorbild, sondern in der selbständigen Schaffung der neueren, bis in die Gegenwart hinein andauernden Vorstellungsweise. Die „lange ewige Nacht", die noch unerforschte, der „Wiederherstellung" vorangegangene Zeit hat im 18. Jahrhundert keiner außer Herder so tief erfaßt und als organische Grundlage der neueren Entwicklung zu verstehen vermocht. Herder überblickte jetzt auch die Leistung der italienischen Renaissance, er sah ihre Einheit, er gab sich aber auch Rechenschaft über ihre Einmaligkeit: „Das *Jahrhundert ist hinüber, da* Italien unter Verwirrung, Unterdrückung, Meuterei und Betrug seine Sprache, Sitten, Poesie, Politik und Künste bildete

---

[161]) Waetzoldt, Bd. I, p. 56 ff.

[162]) Waetzoldt, Bd. I, p. 147. — Herders Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung kann hier natürlich nur dürftig umrissen werden. Vereinzelte sinnfällige Beispiele mögen daher seine erkenntnismäßige Stellung beleuchten: „ Winkelmann hat über die Kunstwerke der Aegypter offenbar nur nach griechischem Maßstabe geurteilt, sie also *verneinend* sehr gut, aber *nach eigner Natur und Art* so wenig geschildert, daß fast bei jedem seiner Sätze in diesem Hauptstück das offenbar Einseitige und Schielende vorleuchtet." (Auch eine Philosophie der Geschichte), Bd. 5, p. 491. — „*Charakter der Nationen!* Allein Data ihrer *Verfassung* und *Geschichte* müßten entscheiden." ibid. p. 503. „*Bildung und Fortbildung einer Nation* ist nie anders als ein *Werk des Schicksals:* Resultat tausend *mitwürkender Ursachen*, gleichsam des *ganzen Elements, in dem sie leben.*" ibid. p. 539. — „Ein Mensch, der die *Künstliche Denkart unsres Jahrhunderts* kennen lernte . . ." ibid. p. 540. „Auch sieht man, warum eigentlich keine Nation *hinter der andern*, selbst mit *allem Zubehör* derselben jemals *worden* ist, was die andre *war?* Mochten alle *Mittel ihrer Kultur* dieselbe seyn: *Kultur nimmer dieselbe*, weil allemal schon alle *Einflüsse* der alten, jetzt *veränderten* Natur dazu fehlten." ibid. p. 564.

[163]) Werner Weisbach, Renaissance als Stilbegriff, Hist. Zeitschr., Bd. 120, 1919 p. 264. — Herder, Edit. Suphan, Bd. 5, p. 530: „Endlich folgte, wie wir sagen, die Auflösung, die Entwickelung; lange ewige Nacht klärte sich in *Morgen* auf: es ward *Reformation, Wiedergeburt* der Künste, Wißenschaften, Sitten! — Die Hefen sanken; und es ward — *unser Denken! Kultur! Philosophie!* on commençoit à penser comme nous pensons aujourd'hui: on n'étoit plus barbare."

[164]) Herder, Edit. Suphan, Bd. 23, p. 435.

— *was gebildet wurde,* hat sein Jahrhundert *überlebt:* würkte weiter und war die *erste Form* Europens" [165]).

Wie weit sich Herder von der bisher üblichen geschichtlichen Betrachtung der deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts befreit hatte, dafür zeugt am besten jener Brief aus Nürnberg an seine Frau, in welchem er die von Dürers Werken empfangenen Eindrücke beschreibt und nachdenklich hinzufügt: „Sonst auch viel andre schöne Sachen, die an eine Zeit deutscher Art und Kunst erinnern, die nicht mehr da ist und schwerlich je wieder kommen dürfte. O wie haben die Fürsten den Geist der deutschen Nation verkannt, unterdrückt, verschlemmt und vergeudet!" [166]) Die in diesen Worten lebende Liebe und Wertschätzung für die altdeutsche Kunst läßt im Verein mit den übrigen seltenen konkreten Aeußerungen Herders über Kunst [167]) den Schluß zu, daß er die Meister des 16. Jahrhunderts in ihrer Eigenart historisch zu würdigen wußte und die strenge und dürre Härte ihrer Vorläufer nicht als barbarisch, sondern eben „aller Kunst Eingang" auffaßte.

* * *

Die Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie [168]) von *J. J. Wilhelm Heinse* boten zum ersten Mal auf unmittelbarer sinnlicher Wahrnehmung und feinem psychologischem Einfühlungsvermögen beruhende Bildbeschreibungen. Gleich im ersten dieser an Gleim adressierten Schreiben [169]) erklärte er, im Gegensatze zur bisherigen allgemeinen Auffassung, als Sinn und Aufgabe der Malerei: „Die Mahlerey ist Darstellung der Dinge mit Farben. Die Farben sind dem Mahler folglich das, was die Worte dem Dichter, und die Töne dem Virtuosen sind: also Stoff — die Bedeutung, das Wesen. Die Farben mit allem dem, was dazu gehört, machen den mechanischen Theil derselben aus: Bedeutungen den höheren; das der Kunst, was Aristoteles Metaphysik nannte" [170]). Seine Bildbeschreibungen und allgemeinen Kunstbetrachtungen atmen einen ganz andern Geist, als jener, der sich etwa in den Schriften von Hagedorn, Mengs und Johann Caspar Füßli kund tat. Es sind Niederschläge eines genießenden Verstehens und menschlichen Erlebens, geformt vom Bestreben, in unmittelbarer Anschauung zu einer Klärung der eigenen ästhetischen Vorstellungen zu gelangen. Heinse hat ihnen, trotz gründlicher theoretischer Vorbereitung [171]), mit Absicht ihre künstlerische Lebendigkeit und Unbeschwertheit mit systematischen Gesichtspunkten nach Möglichkeit zu bewahren gesucht und sie damit vor der Vergänglichkeit jeglicher Fachliteratur geschützt.

Allein die Briefe enthalten trotz dieser Einschränkung wertvolle Aufschlüsse über den Stand der damaligen deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Sie zeigen — und dies ist gerade für den vorliegenden Zusammenhang von besonderem Interesse — den allmählichen Fortschritt in der Ablösung und Befreiung der eigenen Kunstanschauungen von den Voraussetzungen und Begriffen der italienischen Renaissanceästhetik. Heinse polemisierte leidenschaftlich gegen deren letzte Auswirkungen in der Unterrichtsweise der eklektizistischen Akademien. Nicht die von Mengs zum Leitgestirn erhobenen italienischen Künstler und auch nicht die von Winckelmann in ihrem künstlerischen Werte

[165]) Herder, Edit. Suphan, Bd. 5, p. 573.

[166]) Herders Reise nach Italien. Briefwechsel mit seiner Gattin vom August 1788 bis Juli 1789. hrg. von Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried von Herder. Gießen, 1859 p. 19. Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts, Palaestra 26, Berlin 1904, hatte bereits kurz auf die Bedeutung dieser Stelle hingewiesen.

[167]) z. B. in den „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit", Bd. 13, p. 279—280: „Albrecht Dürer, der Polyklet unsres Vaterlandes"; „Zerstreute Blätter", Bd. 16, p. 229; „Kalligone. Vom Erhabenen und vom Ideal", Bd. 22, p. 298.

[168]) Wilhelm Heinse, Sämmtliche Werke, hrg. von Carl Schüddekopf, Bd. IX, Briefe, Erster Band, bis zur italienischen Reise, 1904 p. 280— 363, — veröffentlicht im Teutschen Merkur 1776, 1777.

[169]) vgl. Anmerkung von Schüddekopf zu Brief 95 und 97 in Bd. X, p. 361, wonach diese Schreiben überhaupt nicht in Briefform an Gleim gelangt sind, sondern diesem zu Ehren in der fingierten Form erschienen.

[170]) Werke Bd. IX, p. 288. — Teutscher Merkur, 1776 IV. p. 13, 14.

[171]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 118.

erschlossene Antike sollten den jungen nordischen Künstlern als Vorbilder hingestellt werden, sondern „jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen, und er die Jugend verlebt; suche dessen Herzen zu erschüttern, und mit Wollust und Entzücken zu schwellen; suche dessen Lust und Wohl zu unterhalten, zu verstärken, und zu veredeln, und helf' ihm weinen, wenn es weint. Was geht uns Vorwelt und Nachwelt an? Jene ist vergangen, und diese Buben mögen sich zuvor an unsern Platz setzen, wenn sie uns richten wollen!" Heinse forderte demnach — Herders und Goethes Blätter „von deutscher Art und Kunst" und Winckelmanns Lehre von der Bedeutung der örtlichen Voraussetzungen für das künstlerische Schaffen haben seine Gedanken sichtlich vorbereitet — die Anerkennung der nationalen Eigenart und Gebundenheit jeglicher Kunst. „Jedes Volk, jedes Klima hat seine eigenthümliche Schönheit, seine Kost und seine Getränke"[172]). In den Gemäldebriefen ist ein selbständiger Teil der Betrachtung der „Volksschönheit" gewidmet, und Heinse versuchte darin eine kunstgeschichtliche Ordnung der „Nationen, wie sie nach dem Range der Natur einander von Klima zu Klima folgen" [173]).

Die absolute Norm der antiken Kunst im Sinne Winckelmanns vermochte Heinse nicht mehr zu anerkennen. Zwar stellte er deren Wert und Schönheit weit über das Höchste der neueren Kunst, denn „die Griechen waren die schönsten Menschen, weil sie die vollkommensten waren", und „nach ihnen sind keine so vollkommne und schöne Menschen (himmlische Melodien aus den reinsten Grundaccorden der Schönheit gezogen) wieder gewesen, und folglich auch kein Phidias mehr, und kein Apelles; da die Kunst sich nicht anders, als nach dem Volke richten kann, unter welchem sie lebt" [174]). Allein diese hohe Wertschätzung zollte Heinse nicht einem vorbildlichen, sondern einem „fremdschönen" künstlerischen Schaffen. Die antiken Kunstwerke galten ihm „als ein Zeugniß von der Jugend des menschlichen Geschlechts, erster Mannheit und Jungfrauschaft, die nunmehr verstrichen sind, und nicht wieder kommen werden, so lange wir in dem Strome von ihrer Quelle fortlauffen" [175]). Damit wurde die Verwurzelung der neueren Kunst in von der Antike unabhängigen Voraussetzungen klar ausgesprochen. Heinse ging sogar noch weiter und unterschob der humanistischen Wiedergeburtsidee einen negativen, ihrer ursprünglichen Auffassung entgegengesetzten Sinn: „Als der Mensch nach unzähligem Ungemach, in den letzten Zeiten dem Genuß seiner ihm eignen Glückseligkeit wieder auf die Spur gekommen, so war er noch zu matt und zu schwach, aus eigner Kraft dieselbe sich zuzubereiten, und trug zusammen; und raubte dann, davon verwöhnt und lecker gemacht, und plünderte. Und von dieser heillosen Unart haben wenige seit dem nachgelassen" [176]).

Die Kunst des 16. Jahrhunderts war also nach seiner Auffassung nicht die Rückkehr zur Antike und deren Idealen, sondern zum „Genuß der eigenen Glückseligkeit"[177]).

---

[172]) Werke Bd. IX, p. 300. — Teutscher Merkur, 1776 IV. p. 29.

[173]) Werke Bd. IX, p. 296 ff. — Teutscher Merkur, 1776 IV. p. 24 — damit kam zum positiven Ausdruck, was sich z. B. in Johann Georg Zimmermanns Büchlein „von dem Nationalstolze", Zürich, bey Heidegger und Compagnie 1758, in Form einer ironischen Kritik darbot. Die nationale Kunst spielte dagegen bei Zimmermann nur insofern eine Rolle, als bedeutende Kunstwerke berechtigten Anlaß zu vaterländischem Stolz bilden und auf die sittlichen Kräfte eines Volkes anspornend wirken sollen. Also in allem noch der typische Standpunkt der Aufklärung.

[174]) Werke Bd. IX, p. 296. — Teutscher Merkur, 1776 IV. p. 24.

[175]) Werke Bd. IX, p. 297. — Teutscher Merkur, 1776 IV. p. 25.

[176]) Werke Bd. IX, p. 337. — Teutscher Merkur, 1777 II. p. 130. — Der Einfluß von Herders Abhandlung über die „Ursachen des gesunknen Geschmacks" vom Jahre 1775 ist deutlich spürbar. Heinse hat die dort von Herder mit ziemlicher Zurückhaltung ausgesprochene Kritik an der Renaissance resolut zur obigen Behauptung weitergebildet. Den Einfluß Herders auf Heinses kunstgeschichtliche Auffassungen berührt auch Waetzoldt, Bd. 1, p. 149.

[177]) Demgegenüber war seine Charakteristik Dürers im „Ardinghello" eher wieder ein Rückfall in die alte, italienisch orientierte Anschauungsweise, was auch in Anbetracht, daß der „Ardinghello" unter dem Eindruck seiner eigenen italienischen Reise entstand, wohl verständlich ist. „Man fände bei ihm ein erstaunliches Studium: aber zum Hohen und Schönen (der Kunst) sei er nicht gelangt, weil niemand aus seiner Nation und aus seinem Zeitalter könne."

Das Bekanntwerden mit den antiken Kunstwerken war dem eigenen künstlerischen Schaffen nicht förderlich, sondern verderblich. Mit dieser revolutionären Umwertung der neueren abendländischen Kunst, wozu Hamann und der deutsche „Sturm und Drang" mit ihrem ausgebildeten Empfinden für das Organische und Selbständige die Grundlage boten, ist Heinse seiner Zeit weit vorausgeeilt. Es bedurfte manchen Schrittes bis die Renaissanceforschung in ihrer wissenschaftlichen Erkenntnis ebenso weit gediehen war. Noch die ähnlich lautenden Ansichten von Carl Neumann wurden vor kurzem als „germanisch-mittelalterliche Kriegserklärungen" bezeichnet [178]). Heinses Opposition gegen die verbindliche absolute Norm der Antike und gegen die Verherrlichung der neueren Kunst als Wiedergeburt der griechischen Schönheit entsprang freilich nicht einer die gesamte Entwicklung überschauenden wissenschaftlichen Betrachtungsweise, und sie kam auch nicht aus einer Parteinahme für die mittelalterliche Kunst seines Landes [179]). Die „ihm eigene Glückseligkeit" vermochte der Mensch erst nach Ueberwindung von „unzähligem Ungemach" zu erreichen. Heinse schloß also damit die mittelalterliche Kunst von seiner ästhetischen Erkenntnis aus, obwohl er andererseits für das besondere Schicksal der deutschen Kunst ein vermehrtes Verständnis bewies: „Das Schicksal der teutschen Kunst ist nun einmal überhaupt, seit den Zeiten des Hohenstaufischen Hauses, daß sie sich überall für sich forthelfen muß, durch die nicht zu vertilgende Kraft ihrer Natur. Wenige fühlen und erkennen sie; und unsere große Hannsen haben davon keine Ahnung" [180]).

Heinses Verdienste um die Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung bestehen daher auch nicht in einer Vermehrung oder Verfeinerung des historischen Erkenntnisvermögens, dafür war er zu sehr unmittelbar empfindender Künstler und leidenschaftlicher Zeitgenosse. Das Neuartige und Bleibende entsprang vielmehr seinem Bemühen um „das Problem der schöpferischen Persönlichkeit" [181]), das er in seinem Kampfe gegen den Eklektizismus allem anderen voran stellte.

* * *

Wenige Jahre nach dem Erscheinen der Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie veröffentlichte *Johann Heinrich Merck,* ebenfalls im Teutschen Merkur, „Einige Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunst-Literatur" [182]). Auch in dieser Arbeit ist die Klärung der Kunstanschauungen durch Winckelmann und den „Sturm und Drang" deutlich spürbar. Im Gegensatze zu Heinse, bei dem Winckelmanns neuer Begriff vom Nationalstil kaum mehr als eine gewisse abstrakte Bedeutung besaß, verband Merck damit — gleich Herder und Goethe — eine anschauliche Vorstellung von deutscher Art und Kunst, und vor allem besaß er ein großes historisches und künstlerisches Verständnis für die Eigenarten Dürers.

Gegenüber den abstrakten, auf Bücherweisheit beruhenden ästhetischen Vorstellungen des Rationalismus verteidigten die Stürmer und Dränger die gefühlsmäßigen großen

[178]) vgl. Anmerkung Nr. 579.

[179]) Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des 18. Jhs. Palaestra 26, 1904 p. 102 ff vermerkte bereits, daß Heinses „Verhältnis zur deutschen mittelalterlichen Kunst viel weniger ausgeprägt" sei und verwies dafür auf seine Betrachtungen über gotische Baukunst und Albrecht Dürer im „Ardinghello". „Es ergibt sich da ein weit größeres Verständnis für die Architektur als für den alten deutschen Meister, der in seiner frommen Beschränkung dem sinnenfreudigen Künstler ferner liegen mußte." — Verglichen mit Goethes Worte über das Straßburger Münster und das Wesen der Gotik, erscheint Heinses Lob matt und zugleich auch weniger unbedingt: „Vernünftige Barbaren" hätten den „feierlichen gotischen Dom mit seinem freien, ungeheuren Raum entworfen", den freilich ein „Mann von unverfälschtem Sinn" dem kleinen „Gemächt im Großen, sei's nach dem niedlichsten Venustempel von dem geschmackvollsten Athenienser" vorziehen werde. Friedrich Rintelens scharfes Urteil über den „Ardinghello" (Goethes Italienische Reise, ein fragmentarisch aus dem Nachlaß herausgegebener Vortrag. Der Kunstwart Bd. 43, 1930 p. 282 ff) entbehrte deshalb nicht einer tiefen Berechtigung.

[180]) Werke Bd. IX, p. 385.

[181]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 126. Für diesen allgemeinen Zusammenhang vgl. Walter Rehm, Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung, 1924 p. 61 ff, 99 ff.

[182]) Der Teutsche Merkur, 1780, III. p. 3—14. Historiographisch bewertet stellt sein kurzer Aufsatz seit Christs Cranach-Monographie die bedeutendste unmittelbare Bereicherung der Geschichtsschreibung über die altdeutsche Kunst dar.

Zusammenhänge. Alle stimmten sie darin überein, daß künstlerischer Genuß allein aus unmittelbarer Anschauung erwachsen könne und es hierzu nicht besonderer Regeln und Systeme, sondern einer angeborenen Begabung bedürfe. Merck hat die Eigenarten und Schwächen der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung herb gegeißelt. Er sah ihre Abhängigkeit von einer mit dem Wesen der Kunst nicht unmittelbar zusammenhängenden Lebens- und Weltanschauung, und er wandte sich mit aller Schärfe gegen ihre Ziele. Ueber die eklektizistische Aesthetik und ihr zurechtgestutztes Geschichtsbild fällte er ein vernichtendes Urteil. Mit Entrüstung wandte er sich gegen die vertrauensselige, ungeschichtliche Befolgung der schriftlichen Ueberlieferung in der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung [183]).

Hatte Christ in seiner Cranach-Monographie die kunstgeschichtliche Bedeutung seines Meisters durch den Vergleich mit Dürer richtig herausgearbeitet, ohne indessen den „gotischen" Bestandteilen in seiner Kunst gerecht zu werden, so gelang es Merck nunmehr ein halbes Jahrhundert später, Dürer aus den historischen Voraussetzungen der damaligen Kunst zu verstehen. Merck sah die Fehler der bisherigen Dürerbetrachtung in der „schiefen Kritik", mit der z. B. Hagedorn das Wesentliche der Dürer'schen Kunst zu erfassen versucht hatte und in der irrigen „Tradition" über das ganze Zeitalter [184]). Der bisher üblichen Verächtlichmachung der Gotik und unverständigen Beurteilung der deutschen Kunst um 1500 begegnete er mit der Feststellung, daß alle zur Erhärtung dieser absprechenden Urteile angeführten Tatsachen nicht als Schwächen oder Fehler jener Kunst, sondern im Gegenteil als berechtigte Eigenarten, eben als der Stil jener Zeit zu verstehen seien. Er bestritt nicht die vorgeworfene „gothische Manier, häßliche gemeine Natur darzustellen", auch nicht „eine trockene kleinlichte Art zu drappiren" und „einen Mangel der Haltung". „In allen diesen Urtheilen ist etwas Wahres, das so zu sagen der Keim der Sage bleibt; allein so wie sich die Sage izt in jedermanns Munde findet, ist sie ungereimt, und, näher betrachtet, höchst ungerecht und beleidigend für das Andenken eines so großen Mannes" [185]).

Christ hatte die gegen Cranach erhobenen Einwände dadurch zu entkräften gesucht, daß er aus der Ueberwindung der gotischen Unmanier eine ruhmwürdige sittliche Leistung

---

[183]) „In keinem Teile der Wissenschaften ist die sogenannte Kritik oder Charakteristik ein schädlicher Ding als in Werken der Kunst. Sie schneidelt so lang an dem gesunden Wuchse des schönsten Baums, bis sie aus der herrlichen Krone eine Pyramide oder eine Kugel, einen sitzenden Hund, oder einen aufwartenden Affen herausgedrechselt hat; je nachdem das Urbild ihr vorstand, dem nun das Verdienst des Mannes, den sie meistern will, ähnlich seyn sollte. Damit ja die Vergleichung rund wird, so wird abgeschnitten, hinzugelogen, verstellt und verstekt, was man vor gut findet." Teutscher Merkur, 1780, III. p. 3.

[184]) Teutscher Merkur, 1780, III. p. 5. — Von einer andern Richtung her hatte Lessing 1774 mit seiner kleinen Studie „Vom Alter der Oelmalerei, aus dem Theophilus Presbyter" die Diskussion über die Wiedergeburtsidee in Gang gebracht. Mit Hilfe einer vorbildlichen Quellenkritik der literarischen Ueberlieferung gelang ihm der Nachweis, daß Vasaris Behauptung, Jan van Eyck hätte die Oelmalerei erfunden, irrtümlich und die Verwendung von Oel bereits für viel frühere Zeiten literarisch bezeugt sei. — Ueber die Bedeutung und die unmittelbare Wirkung von Lessings Untersuchung vergleiche man die gründliche Einleitung v. Olshausens zu Lessings Schriften zur neueren Kunstgeschichte. Teil 18, p. 32 ff. In einem anonymen Schreiben im „Teutschen Merkur" 1779, II, p. 250—273 „Ob Cimabue der erste Wiederhersteller der Malerkunst in Italien sey?" wurde dann die neuaufgeworfene Frage noch nach andern Gesichtspunkten weiter verfolgt. Die Auffassung, wonach die Kunst in Italien während eines halben Jahrtausends erloschen gewesen sei, wurde ebenso abgelehnt wie die Behauptung, daß während dieser Zeit in Italien nur griechische Meister gearbeitet hätten. Für beides gebe es keine authentischen Nachrichten. Auch die Ausflucht „die Malerkunst sey vor dem eilften Jahrhundert so schlecht beschaffen gewesen, daß man sie wenigstens bis dahin für verlohren halten könne", wurde zurückgewiesen, denn „wie können Sie aber beweisen, daß vor dem eilften Jahrhundert alle Gemälde so schlecht beschaffen waren?"

[185]) Gegen Hagedorns herabsetzende Behauptung, Dürers Faltenwerk sei nach nassem Papier gearbeitet, wandte er ein: „Die Brüche seiner Falten sind wahr; die Formen die sie bilden, gewiß; nur muß man über gewisse Schnörkel, die sie in ihren äußersten Winkeln bilden, wegsehen." Er empfand trotzdem ihre „Großheit" und zählte die „Schnörkel" zu dem, was „man als Styl und Charakter des damaligen Zeitalters der teutschen Schule ansehen muß". Teutscher Merkur, 1780 III. p. 5, 6, 8.

seines Meisters konstruierte, die er durch das Fehlen eines hilfreichen Lehrmeisters noch besonders herausstrich. Merck dagegen unterschied nicht mehr in der naiven Weise der Humanisten zwischen gut (neuzeitlich) und böse („gotisch"). Ihm erschien beides als berechtigt und notwendig. Weder die Wiedergeburtsidee, noch die Entwicklung des Könnens oder die Phönix-Perioden des Eklektizismus [186]) beeinflußten sein Erkenntnisvermögen und die Darstellung. Was aber die früheren Generationen an tatsächlichem Wissen erarbeitet hatten, das übernahm er nach gründlicher Prüfung und erweiterte es zu einem umfassenderen Geschichtsbild.

Sein größeres Gesichtsfeld, die vermehrte Erfahrung und vor allem sein lebendiges und unbehindertes künstlerisches Verständnis verhalfen ihm so zur Entdeckung, daß der an Dürer gerügte „Mangel der Haltung" nicht qualitative Schwächen des Meisters, sondern eine typische Stileigenart jener ganzen Zeit mit unzureichenden Begriffen zu bezeichnen versuchte. Die mangelnde Haltung erklärte er als das Fehlen einer logisch-formalen Vereinheitlichung der Darstellung durch die Kompositionsweise. „Man wußte dazumal nicht, den Zuschauer durch den ganzen Ton der Tafel selbst von weitem schon zu einem dunkeln Vorgefühl dessen zu bereiten, was er bey näherer Betrachtung als Geschichte darauf ausgeführt finden würde." Das organische Zusammensehen, der „Totaleindruck", fehlte aber nach Mercks Beobachtungen in allen Werken jener Zeit, nicht nur in den als „gotisch" gerügten nordischen, sondern in eben dem Maße auch in den Bildern Raffaels. „Alles ward einzeln mit dem ganzen Reichthum seiner Individualität vorgetragen." Dies änderte sich erst, als „sich später in der Flamändischen und Lombardischen Schule" das „Gefühl von Haltung" entwickelte [187]). Aus denselben Gründen erschien ihm auch „der gemeine Vorwurf, den man Dürern im Ganzen macht, daß er die Absetzung der Farben, oder die Luftperspektiv nicht verstanden habe; daß seine Zeichnung in den Umrissen zu trocken und hart sey, und sich nicht sanft genug gegen den Grund verschmelze", als unbegründet. Denn „die allzugroße Bestimmtheit und sichtbare Angebung auch des kleinsten Details, war der allgemeine Charakter des damaligen Zeitalters; und dieser Vorwurf, wenn er einer seyn soll, trifft nicht allein ihn, sondern alle seine Zeitgenossen. Ob er aber ein richtiges Gefühl von Haltung gehabt habe, dieß bedarf nun einmal weder Frage noch Beantwortung, wenn man nur die reinliche und charakteristische Art betrachtet, womit alles in seinen Werken ausgeführt ist" [188]). Merck hat damit einige wichtige Differenzierungen des allgemeinen Denk- und Gestaltungsvermögens in ihrer historischen Erscheinungsform sinngemäß erkannt.

Dem Vorwurf, Dürers Zeichnung sei von plumper, gemeiner Natur, hielt er entgegen, daß Dürer freilich „keine andere menschliche Gestalt inspirierte, als diejenige die ihn umgab; er zeichnete sie aber nach aller Wahrheit der Temperamente, der Lebensart, des Standes und Alters, mit einer Treue und Bestimmtheit, die seine Figuren noch immer zu schätzbaren Zeugnissen seines großen Studiums macht" [189]). So ganz aus tiefstem Herzen entsprang diese lobende Anerkennung hingegen nicht, und das beruhte im wesentlichen auf dem mangelnden feineren Unterscheidungsvermögen für die psychischen Bedingungen und künstlerischen Absichten im einzelnen diesseits und jenseits der Alpen. Ein Mangel, der als solcher dem „Sturm und Drang" gar nicht bewußt werden konnte, da dessen künstlerischer Geschmack im Großen und Ganzen sich doch mehr von der Kunst eines Raffaels als der eines Dürers angezogen fühlen mußte. Die Stürmer und Dränger mochten noch so sehr gegen die überlebte Aesthetik des Rationalismus zu Felde ziehen, die Tradition in der sie auferzogen worden waren, konnten und wollten sie trotzdem nicht ganz verleugnen und abwerfen. Bis die altdeutsche Kunst den Nachfahren so tief ins Herz gewachsen war, daß sie deren innere Triebkräfte verspürten und

---

[186]) eine besonders bei Mengs beliebte Vorstellung.
[187]) Teutscher Merkur, 1780 III. p. 6.
[188]) Teutscher Merkur, 1780 III. p. 9, 10.
[189]) Teutscher Merkur, 1780 III. p. 7.

verstanden, verging noch eine geraume Zeit. Auch die Romantiker verehrten mit Inbrunst Raffael, weil dessen Bilder ihrem Sentiment (Wackenroder) und ihrer begrifflich-intelektuellen Kunstbetrachtungsweise (Friedrich Schlegel) am nächsten standen.

Mercks Erklärungsversuch für die verschiedenartige Behandlung der „Natur" in der deutschen und italienischen Kunst verdient deshalb umsomehr eine ernsthafte Beachtung, als er neben der typischen Auffassung seiner Zeit die heimlichen Ideale enthüllte, die auch nach der Ueberwindung der Wiedergeburtsidee noch auf lange hinaus die deutschen Kunstanschauungen bestimmten. Dürers „Zeitalter und Klima brachte nicht die seelenvollen Gesichter, und den Abdruck einer hohen Denkart hervor, die unter einem mildern Himmel Raphaeln in großer Menge begegnen mußten". Daraus spricht deutlich das nordische Bedürfnis nach Ergänzung der geistigen Struktur durch die südliche Harmonie. Merck nahm aber zugleich eine feine Begrenzung dieser Grundstimmung vor, indem er als Historiker den Einfluß der Antike auf die Gesichtsbildung der Figuren Raffaels in Abrede stellte. „Bey näherer Betrachtung der Raphaelschen Figuren wird man eben dieselbe Betrachtung zu machen gezwungen seyn, daß sie nicht sowohl Abdrücke von den aus dem Anblick der Antike entsprungenen Ideen, als vielmehr Abbildungen der ihn umgebenden Natur waren" [190]). Für das Naturgefühl des „Sturm und Drang" besaß diese Feststellung einen besonderen Wert. Sie ist dafür ebenso typisch wie die Zweifel an der ästhetischen Notwendigkeit „die Gebrechen des Vorbildes verbeßern" zu müssen. Denn wenn Merck auch die „Gebrechen des Vorbildes" als unschön in dem Kunstwerke empfand, so wollte er doch die „Hängebäuche, und die magern Arme und Schenkel" einem „Jahrmarkt oder einem Gericht" von vielen gleicherweise schematisch entworfenen und gestellten Figuren „von unsern neuen Antiquaren" vorziehen [191]). Darin äußert sich freilich neben einem bemerkenswerten Weitblick auch eine Beschränkung des Verständnisses für jene Stileigentümlichkeiten; bedenkt man aber, wie lange beispielsweise die Eva des Genteraltars noch Anlaß zu Kritik bot, so wird man auch hierin seine Aussetzungen zurückhaltender beurteilen.

Die nachhaltige Beeinflussung durch die klassischen Ideale Winckelmanns und die eklektizistische, italienisch orientierte Aesthetik von Mengs machen sich auch in der Art und Weise bemerkbar, wie Merck seine hohe Wertschätzung für gewisse Arbeiten Dürers gedanklich formulierte: „Seine 5 Apostel sind indessen so groß und einfach drappiert, als irgend eine Raphaelsche Figur, und unter seinen Madonnen sind einige, besonders die vom Jahre 1514, die, neben der edelsten griechischen Bildung, in einem so großen Geschmack bekleidet ist, daß sie der römischen Schule Ehre machen würden". Indessen man wird gut tun, Merck nicht allzusehr bei dieser Denkweise zu behaften, denn stärker als die eigenen Bindungen an die traditionelle Seh- und Denkweise waren sicherlich diejenigen seiner Zeitgenossen, denen er seine neuen Gesichtspunkte verständlich machen wollte, und das konnte doch in überzeugender Weise nur durch Verwendung der geläufigen Begriffe und Vorstellungen geschehen. Ueberall aber spürt man — und darin lag wohl die stärkste Werbung um das Verständnis für Dürers Kunst — die lautere Liebe für den Meister und die innige Betrachtung der Werke. Schön kommt dies in den Worten über die Madonnendarstellungen zum Ausdruck. „Ueberhaupt gehören seine Marienbilder unter seine liebsten und schätzbarsten Werke; sie enthalten einen eigentümlichen Charakter sowohl in der Figur, als im Ausdruck des Affekts. Sie sind keine himmlische Erscheinungen Raphaels, oder Guido's, aber Alle — Darstellungen inniger, teutscher Mutterliebe" [192]).

Die endgültige Ueberwindung der anekdotenhaften und der panegyrischen Kunstgeschichtsschreibung und die bewußte Beschränkung auf das von den Kunstwerken unmittelbar ablesbare, befähigten Merck zur wissenschaftlichen Unterscheidung von Origi-

[190]) Teutscher Merkur, 1780 III. p. 7.
[191]) Teutscher Merkur, 1780 III. p. 8.
[192]) Teutscher Merkur, 1780 III. p. 9.

nal und Kopie in Dürers Graphik. Dabei ergab sich sogleich die interessante Feststellung, daß die von Dürers Werken behauptete Trockenheit und Steifheit auf Beobachtungen an Kopien zurückgehe [193]). Merck hat auf diese Weise viel mitgeholfen zur Begründung der späteren Dürerforschung. Seine Wertungen und Erklärungen entsprangen nicht einer im voraus gebildeten, vom einzelnen Kunstwerk unabhängigen ästhetischen Meinung, sie waren vielmehr das Ergebnis einer feinfühligen Befragung der einzelnen Werke und der aufgespürten künstlerischen Intentionen. Dahin gehört neben vielem anderm auch die Bemerkung, daß „die meisten großen Künstler instinktmäßig arbeiteten" [194]), ein Gedanke, der für die Einstellung des „Sturm und Drang" selbst sehr bezeichnend ist. Wenn Merck bei den Künstlern des beginnenden 16. Jahrhunderts dagegen das Fehlen eines Mediums zwischen dem Objekt und ihren Augen vermerkte [195]), so äußerte sich darin ein für die eigene Auffassungsweise bezeichnender Zug. Denn wohl galt ihm die direkte Befragung des Kunstwerkes als das Höchste, aber er begnügte sich nicht damit, sondern ordnete die so gewonnenen Eindrücke mit scharfem Verstande, setzte sie in Beziehung mit dem eigenen künstlerischen Mitempfinden und der geschichtlichen Erfahrung. Dies verlieh seinem Urteil die achtunggebietende Ueberlegenheit und erhob es zu dauerndem Wert.

Herder hat die Grundlagen der neueren Geschichtsschreibung geschaffen. Von nun an erwuchs das Verständnis für den organischen Aufbau der historischen Entwicklungen. Heinses Beitrag zur deutschen Kunstgeschichtsschreibung bestand in der Erweckung des Verständnisses für die schöpferischen Kräfte der künstlerischen Persönlichkeit. Die kommende neue Bewertung der historischen Verhältnisse hat er durch seine Betrachtungen über die „Volksschönheit" gedanklich vorbereiten helfen. Theoretisch erkannte er die volksmäßige Bedingtheit der Kunst, auch verneinte er gegenüber Winckelmann die Verbindlichkeit der absoluten Norm der Antike für die Kunst der einzelnen Nationen. Praktisch hat er daraus, ähnlich wie Merck, nur insofern die Konsequenzen gezogen, als er das Verständnis für das Kunstwerk und den Meister unbeschwert von der bisherigen Geschichtsauffassung zu erreichen suchte. Auch Merck bediente sich, trotz der Ablehnung der antiken Norm und der ausdrücklichen Hinweise auf den besonderen anerkennenswerten Stil des Dürer'schen Zeitalters, noch der alten Vasarischen Einteilung der Kunstgeschichte. Allein man darf deswegen die geistesgeschichtlichen Verdienste von Heinse und Merck um die neuere Kunstgeschichtsschreibung nicht für gering erachten. Wenn auch ihr kunstgeschichtlicher Horizont gegenüber dem italienisch-humanistischen Geschichtsbild keine bedeutsamen Erweiterungen aufwies [196]), so blieb doch als Haupt-

---

[193]) „Man vergleiche nur die mancherley vortrefflichen Copien und die so oft und zu so verschiedenen Zeiten aufgestochenen Platten des Hieronymus im Gehäus und des Ritters Tod und Teufel mit den besten Original-Abdrücken, und man wird Wunder der Haltung und das tiefste Gefühl im Ausdruck der unbedeutendsten Kleinigkeiten wahrnehmen. Man trägt sich gemeiniglich mit der Sage, als ob Marc Antonio die Holzschnitte der kleineren Paßion so glücklich in Kupfer gebracht habe, daß sie vom Original nicht zu unterscheiden gewesen wären. Aber fürs erste ist es beynah unmöglich, dasjenige, was mit wahrer Kunst in Holz geschnitten ist, mit derselbigen Wirkung ins Kupfer überzutragen; fürs andre sind diese Copien so ängstlich, steif und kalt gerathen, daß nichts als der todte Buchstabe des Conturns stehen geblieben ist; keine einzige Schraffirung thut dieselbe Würkung, sondern was dort im Holz leicht und verblasen ist, ist hier schwer, ohne gehörigen Anfang und Ende." ibid. p. 11.

[194]) Teutscher Merkur, 1780 III. p. 4.

[195]) Teutscher Merkur, 1780 III. p. 6.

[196]) In seinem Jugendwerk „Ueberblick über die Geschichte der Malerei von den frühesten Anfängen bis auf Rubens und van Dyk" (vermutlich 1769 entstanden) vertrat Merck die traditionellen Ansichten der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung: Die Werke der antiken Kunst bildeten den Inbegriff höchster Schönheit und Vollkommenheit, denn sie enthielten „die vortrefflichste Proportion, den höchsten Ausdruck der sublimen Schönheit, die edelste Stellung, die Einfalt der Gewänder, und die frischesten Farben". Titian z. B. „ist der größte Nachahmer der Natur besonders in weiblichen Figuren, allein er kannte die Antike nicht, war folglich ein mittelmäßiger Zeichner, und vernachläßigte das Costüme". Die Antike hatte infolgedessen einen bedeutsamen Anteil an der Wiedergeburt der Künste in der neueren Zeit. „Lange noch nach dem Einfall der Nordischen Völker schlief die Kunst in Italien, und man suchte sie durch Berufung einiger Griechischer Künstler wieder zu erwecken. Allein

sache die grundsätzliche Umwertung des traditionellen Geschichtsausschnittes. Dies war ihnen das nächstliegendste und dringlichste Bedürfnis und eine Angelegenheit der persönlichen Ueberzeugung gewesen. Die Berichtigung und Erweiterung der Vorstellungen von der allgemeinen Entwicklung mußte zurücktreten, und blieb auch so lange im Hintergrund, bis eine spätere Generation, aufbauend auf diesem neuen künstlerischen Verständnis und der neuen Geschichtsphilosophie Herders, historisch-wissenschaftlich an den Stoff heran zu treten vermochte.

* * *

Goethes Flugblatt „Von deutscher Baukunst" ist in seiner Bedeutung für das Verständnis gotischer und altdeutscher Kunst breits des öfteren gewürdigt worden [197]). Die von ihm vollzogene Wendung hatte Herder in seinen frühen Schriften vorbereitet, die gemeinsame Straßburger Zeit und die Berührung mit der „unwiderstehlichen Macht des großen Ganzen" [198]) in der künstlerischen Gestaltung des Straßburger Münsters lösten die Zunge [199]). Mit den bisherigen kunstgeschichtlichen Vorurteilen räumte Goethe kurzerhand auf. „Nicht gescheidter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß alles *gothisch,* was nicht in mein System paßte" [200]). Eine prägnantere Charakteristik für die Aesthetik der vorangegangenen italienisch orientierten Kunstgeschichtsschreibung läßt sich sonst schwerlich finden. Die Gewalttätigkeit der Wiedergeburtsidee gegenüber dem künstlerischen Genius hat er mit scharfen Worten gekennzeichnet: „Hat nicht der seinem Grab entsteigende Genius der Alten den deinen gefesselt, Wäl-

---

vergebens: sie war so weit erloschen, dass Cimabue ihr erster Wiederhersteller, der in Ansehung seiner Zeit allzeit Achtung verdient, deswegen bewundert wurde, weil er Christum am Creutze mit Zetteln aus dem Munde vorgestellt hatte, von denen der eine gegen die Maria mit Ecce filius tuus und der andere gegen den Johannes mit Ecce mater tua beschrieben war." Die wahre Befreiung kam erst mit der wissentlichen Hinwendung zu den Prinzipien der antiken Kunst und dem getreuen Studium der Natur. Leonardo, Correggio, Michelangelo und Raffael haben die wahre neuere Kunst geschaffen. Merck billigte Raffael den höchsten Ruhm zu: „Vertraut mit der schönen Natur und der Antike, unterstützt von dem fruchtbarsten Genie, setzte dieser dem großen Geschmack seines Nebenbuhlers (Michel Angelo) das Angenehme und Schickliche in seinen Figuren entgegen." — Merck hat diesen ersten Versuch späterhin nicht weiter ausgearbeitet. Die selbständige und unmittelbare Beschäftigung mit den Werken und Problemen der neueren Kunst zeigte ihm die Schwäche und Begrenztheit der bisherigen kunstgeschichtlichen Anschauungsweise, und eben darum beschränkte er sich fortan auf die gewissenhafte und subtile Darlegung wichtiger Grund- und Einzelfragen. Sein „Ueberblick über die Geschichte der Malerei" ist abgedruckt im Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1906 p. 260—276; vgl. p. 263, 264, 265.

[197]) Wohl am klarsten bei Waetzoldt, Bd. I, p. 138 ff; Waetzoldt hat insbesondere Wert darauf gelegt, das geistesgeschichtlich Neue in Goethes Aufsatz aufzuzeigen, das „nicht im Geschichtlichen, sondern im Aesthetischen" liegt. Dieser Auffassung folgte auch die vorliegende Darstellung, die indessen, da sie sich mit der Entwicklung der historischen Vorstellungen über eine bestimmte Zeit zu befassen hatte, vorwiegend die „geschichtlichen" Aeußerungen Goethes behandelte und das für die Persönlichkeit Goethes und die allgemeine Entwicklung Bedeutungsvolle zurücktreten lassen mußte. Bei Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts, 1904 p. 97 ff findet sich auch eine Zusammenstellung der früheren Würdigungen des Aufsatzes in der wissenschaftlichen Literatur.

[198]) „Von deutscher Baukunst". Erstmals im November 1772 in Frankfurt a/M. erschienen, kurz darauf von Herder in den „Blättern von Deutscher Art und Kunst" wiederabgedruckt. Unberechtigter Nachdruck 1779. Interessanterweise wurde das Aufsätzchen in Weimar 1789 im „Allgemeinen Magazin für die bürgerliche Baukunst", Bd. I, von Gottfried Huth nochmals abgedruckt. Ein Zusatz des Herausgebers an einer anderen Stelle gibt Aufschluß über die zeitgenössische Wirkung: „Der Münster in Straßburg, dieses große und erhabene Gebäude, veranlaßte ihn im Jahre 1773; er steht in den fliegenden Blättern deutscher Art und Kunst, Hamburg 1773, und wird schwerlich noch von vielen itzigen Baumeistern gekannt und dort noch gelesen werden: gleichwohl wäre Schade, wenn er sich so ganz, für den Bauverständigen ungenutzt verlöre". vgl. H. Lambel, Einleitung zum Neudruck „von deutscher Art und Kunst", Deutsche Litteraturdenkmale, Bd. 40—41, 1892 p. XXXI, XXXV. — Hier zitiert nach dem Wortlaut der Weimarer Ausgabe (W. A.), Bd. 37, 1896 p. 148.

[199]) Zu Goethes Hymnus auf Meister Erwin bietet die Baugeschichte des Straßburger Münsters eine geistesgeschichtlich interessante Ergänzung. 1772 errichtete man außerhalb des Münsters die noch heute stehenden Schranken zur Aufnahme der Verkaufsbuden. Dem Baubeschluß ging eine lebhafte Erörterung der Stilfrage voran, die schließlich zu Gunsten der „gotischen" Ausführung entschieden wurde. vgl. Dehio, Das Straßburger Münster, 1924 p. 24.

[200]) W. A., Bd. 37, p. 144.

scher! Krochst an den mächtigen Resten, Verhältnisse zu betteln, flicktest aus den heiligen Trümmern dir Lusthäuser zusammen, und hältst dich für Verwahrer der Kunstgeheimnisse, weil du auf Zoll und Linie von Riesengebäuden Rechenschaft geben kannst. Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstauntest, du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sie's thaten und es schön ist; nothwendig und wahr hättest du deine Plane geschaffen und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen" [201]).

Mit dieser der Wiedergeburtsidee erteilten Abfuhr hatte der junge Goethe deutlicher, als dies Herder selbst in der nachfolgenden Berliner Preisschrift für das Jahr 1773 zu tun vermochte, die von Winckelmann wieder neubelebte Vorstellung von der Nachahmung der Antike durch die Kunst der Renaissance abgelehnt und damit zugleich die absolute Norm der Antike verworfen. Aber nicht so, daß nun an Stelle der Antikenverehrung das vom nationalen Bewußtsein genährte Verständnis für die heimatliche gotische Kunst allein getreten wäre. Aehnlich wie nach ihm Heinse die antike Kunst als „fremdschön" neben der neueren gelten ließ, so stellte auch Goethe die in ihrem künstlerischen Werte anerkannte Gotik neben die Antike, freilich mit einer viel tieferen Begründung dieser Gleichsetzung [202]). Denn in der Gotik erkannte er die „bildende Natur" und so vermochte er sie als die „wahre, große Kunst", die „ja oft wahrer und größer als die schöne selbst" sei, zu erleben [203]). Man sollte diese Motivierung seiner Begeisterung für das Straßburger Münster nicht für gering erachten, so wenig wie den Umstand, daß er den Bau vornehmlich durch „das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, würkend aus starker, rauher, deutscher Seele, auf dem eingeschränkten düstern Pfaffenschauplatz des medii aevi" [204]), auf sich wirken ließ.

Goethes Hymnus auf Meister Erwin war vor allem eine temparamentvolle Auseinandersetzung mit den ästhetischen Anschauungen von Abbé Laugier, Sulzer und Hagedorn [205]). Ihre Meinungen nannte er „weiche Lehre neuerer Schönheitelei, sie wollen euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht wahr!" [206]) Goethe verfocht gegenüber der starren Gesetzlichkeit und absoluten Norm ihrer Aesthetik das

---

[201]) W. A., Bd. 37, p. 141. Heinse übernahm diesen Gedanken in sein Urteil über die Gotik im Ardinghello.

[202]) Bereits in Leipzig war Goethe für die Antike begeistert gewesen, erst in Straßburg aber hatte ihm Herder den Sinn für ihre Kraftgestalten geweckt. Und so wie dem Sendschreiben zum Shakespearetag (1771) der Hymnus auf Meister Erwin (1772) folgte und beide dem künstlerischen Genius galten, so entsprang auch aus demselben Grundgefühl seine leidenschaftliche Stellungnahme für die Antike im „Prometeus" und in der Satire „Götter, Helden und Griechenland" (1773), vgl. hierzu auch Zeitler, Goethehandbuch, Bd. 2, 1917 p. 49—50.

[203]) W. A., Bd. 37, p. 148.

[204]) W. A., Bd. 37, p. 150.

[205]) Abbé Marc Antoine Laugier, Essai sur l'architecture, 1753. — J. G. Sulzer, Die schönen Künste, in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung, Leipzig 1772. — Christian Ludwig von Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey, 2 Bde., Leipzig 1762. „Unsere schönen Geister, genannt Philosophen, erdrechseln aus protoplastischen Mährchen Principien und Geschichte der Künste bis auf den heutigen Tag." W. A., Bd. 37, p. 142. — v. Olshausen hat mit der Gegenüberstellung der gleichzeitigen Aussagen von Lessing und Goethe über die gotische Baukunst ein hübsches Beispiel für das Generationenproblem geliefert. Zur gleichen Zeit, da Lessing in Wolfenbüttel voll Mißtrauen Wimpfelings Berufung auf das Urteil von Aeneas Sylvius über die deutsche Baukunst kommentierte und die Gotik als eine Kunst charakterisierte die „ungeheure Massen von Stein, ohne Geschmack, oder wenigstens in einem sehr kleinen Geschmacke aufgetürmt" habe, schwärmte der junge Goethe für eben denselben Bau. vgl. Lessings Werke, Teil 18, p. 121. Dazu vergleiche man auch in der Einleitung des Herausgebers p. 17—26 die gründliche Darstellung der damaligen allgemeinen Auffassung von der Gotik und dem Stande der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Jenen Ausführungen wäre nur noch beizufügen, daß für den „guten Geschmack" die Ablehnung der Gotik schon längst vor Fénelon als selbstverständlich galt.

[206]) W. A., Bd. 37, p. 148. Die Bedeutung dieses Gedankens für die allgemeine Entwicklung des deutschen Kunstverständnisses hat besonders Waetzoldt, Bd. I, p. 141 dargelegt.

ungebundene, aus dem persönlichen Wollen des Künstlers entspringende Schaffen [207]). Die Genieperiode mit ihrer Verehrung des Titanischen und ihrem wachen Bedürfnis nach organischem Zusammenschluß des Seins durch ein persönliches Empfinden brachten ihm das gotische Bauwerk menschlich nahe. Nur in diesem Sinne eines Aufspürens der individuellen schöpferischen Triebkräfte galten dem Straßburger Münster die Worte: „Schauen die großen, harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Theilen belebt: wie in Werken der ewigen Natur, bis auf's geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt; wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit" [208]). Das gotische Bauwerk verstand er demnach nur mittelbar, seinen künstlerischen Charakter bewertete er durchaus mit den Maßstäben der ihm sonst so verhaßten Aesthetik der Rationalisten. Dafür zeugt eben der Eindruck der „großen, harmonischen Massen" und nicht weniger das herrliche Bekenntnis vor dem künstlerischen Genius [209]).

Die besondere Schönheit der gotischen Kunst, die Eigenart ihres Wollens und die andersartige Verwurzelung im menschlichen Denken blieben Goethe als historische Erkenntnis verschlossen. So weit sich das Straßburger Münster als Ausdruck eines Strebens nach edler harmonischer Proportion verstehen ließ, so weit empfand es Goethe als „schön" [210]). Da er aber mit dieser Wertung nicht den gesamten Gehalt des gotischen Bauwerkes zu erfassen vermochte und ihm das fremdartige Streben doch als eine organische Leistung erschien, so rechtfertigte er es schließlich durch die Erhebung zur „cha-

---

[207]) Bereits in seiner Besprechung von Sulzers Buch hatte Goethe die Forderung aufgestellt: „Wenn irgend eine speculative Bemühung den Künsten nützen soll, so muß sie den Künstler grade angehen, seinem natürlichen Feuer Luft machen, daß es um sich greife und sich thätig erweise. Denn um den Künstler allein ist es zu thun, daß der kein Seligkeit des Lebens fühlt als in seiner Kunst, daß, in sein Instrument versunken, er mit allen seinen Empfindungen und Kräften da lebt." W. A., Bd. 37, p. 212—213.

[208]) W. A., Bd. 37, p. 146—147. Charakteristisch für die organische Kunstbetrachtung des „Sturm und Drang": „Wenigen ward es gegeben, einen Babelgedanken in der Seele zu erzeugen, ganz, groß, und bis in den kleinsten Theil nothwendig schön." ibid. p. 140.

[209]) „Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptaccorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius in seligen Melodien herumwälzt; je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu sein scheint, daß ihm nichts genugthut als sie, daß er nichts aus sich wirkt als sie, desto glücklicher ist der Künstler, desto herrlicher ist er, desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes." ibid. p. 149.

[210]) Dahin gehört vor allem auch die nicht bloß herkömmliche und für Goethes eigenes Wesen etwa zufällige Reihe von Ausdrücken, die er zur Charakterisierung seiner bisherigen Einstellung zur Gotik gibt (vgl. W. A., Bd. 37, p. 144 ff), sondern auch z. B. die Wendungen: „Auf Hörensagen ehrt' ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gothischer Verzierungen" (p. 144); oder: „Ein ganzer, großer Eindruck, weil aus tausend harmonirenden Einzelheiten" (p. 145); „ihre willkürliche Größen zum stimmenden Verhältniß erhoben" (p. 146); und „die zerstreuten Elemente in ein lebendiges Ganzes zusammenschuf" (p. 147). — Vollends bestätigt wird diese Auffassung durch Goethes eigenes Bekenntnis aus dem Jahre 1823. Damals begründete er, um die Brüder Boisserée in ihren Bemühungen zu unterstützen, seine erneute Stellungnahme für die Gotik mit einem Hinweis auf das Urteil von François Blondel. Auch Blondel hatte die Gotik gegen die abschätzige Meinung seiner Zeitgenossen dadurch verteidigt, daß er ihre aus Maß und Proportion entsprungene Schönheit betonte und zur letzten Rechtfertigung sogar noch auf eine der antiken Bauweise entsprechende Proportionierung der Massen hinwies. Im Anschluß an das Zitat aus Blondel bekannte der alte Goethe von seiner Jugendschrift: „Ebendas, was der französische Baumeister nach gepflogener Messung und Untersuchung gestellt und behauptet, ist uns unbewußt begegnet." Damit ist für den jungen Goethe die Erklärung der Gotik aus den alten ästhetischen Voraussetzungen zur Genüge erwiesen, und es darf vielleicht bei dieser Gelegenheit gleich beigefügt werden, daß auch der alte Goethe nur auf diesem Wege, jetzt aber bewußt, zu einer Würdigung der Gotik zu gelangen vermochte. Von den Romantikern trennte ihn deshalb, trotz der äußerlich übereinstimmenden Anerkennung der gotischen Baukunst, eine weite Kluft. — Auch Friedrich Schlegel empfand in der gotischen Architektur vor allem das Organische, aber bei ihm verband sich damit bereits die Erkenntnis der eigenartigen formalen Zusammenhänge zwischen Bauwerk und Plastik. vgl. Grundzüge der gothischen Baukunst (Friedr. v. Schlegels sämtliche Werke, Bd. 6, 1846² p. 177), fernerhin den nachfolgenden Abschnitt über Wackenroder und die Gebrüder Schlegel.

rakteristischen" Kunst [211]). Seine Verteidigung der Gotik beschränkte sich daher auf die grundsätzliche Ablehnung der bisherigen qualitativen Verurteilung. Im Verständnis der formalen Werte der gotischen Kunst ist der junge Goethe aber wie Herder und die ganze Generation nicht wesentlich über die Ansichten von Hagedorn hinausgelangt [212]). Die unbewußte innere Gebundenheit an einen Schönheitsbegriff, der mit dem wilden Gehaben des „Sturm und Drang" nicht sonderlich harmonierte, ließ sich ja auch bei Heinse und Merck verfolgen. Diese Verbindung des Gegensätzlichen entsprach einerseits dem geistesgeschichtlichen Charakter des „Sturm und Drang" [213]), andererseits erklärt sie sich aus dem Schicksal der deutschen Kunstgeschichtsschreibung.

Die Begeisterung des jungen Goethe für die gotische Baukunst ist schon kurze Zeit nach dem Erscheinen des Flugblattes erloschen. Das Interesse galt fortan der Antike. Erwägt man die Bedingtheit seines Eintretens für die Gotik und die geistigen Grundlagen der damaligen deutschen Kunstauffassung, so wird die Wandlung seines Urteils um einiges verständlicher. Von dem Hymnus auf Meister Erwin bis zu den späteren Lobpreisungen der Antike und Palladios vollzog sich die Ausbildung von Goethes ästhetischen Anschauungen in einer einheitlichen und konsequenten Entwicklung [214]), die im Großen und Kleinen das Schicksal der damaligen deutschen Kunstgeschichtsschreibung wiederspiegelt. Winckelmann hatte die Auseinandersetzung mit der Antike für den Norden erneut zur Aufgabe gestellt. In der Beschäftigung mit der fremden und fernen griechischen und römischen Kunst erwuchs die Besinnung auf die seelischen Grundlagen des künstlerischen Schaffens, bildeten sich die neuen Maßstäbe und Ziele, kam die Erkenntnis der eigenen Kräfte und der geschichtlichen Abhängigkeit jeder Kunst [215]). Diese entscheidenden Anregungen empfing damals die deutsche Kunstge-

---

[211]) „Die Kunst ist lange bildend, eh' sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die Schöne selbst"; an einer andern Stelle: „Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre." W. A., Bd. 37, p. 148, 149.

[212]) Prof. Dr. Franz Zinkernagel wies auf den Umstand hin, daß Goethe, trotz der naheliegenden sinnlichen Analogie, bei der Schilderung der Urform des Hauses nicht aus den „zwei an ihrem Gipfel sich kreuzenden Stangen" den gotischen Spitzbogen erschloß. Was deshalb umsomehr verwunderlich sei, als sich dadurch ja theoretisch der Spitzbogen aus einer Urform menschlichen Bauens hätte rechtfertigen lassen. Auch dies spricht dafür, daß Goethe gleich wie seine Zeitgenossen für die charakteristischen Stilmerkmale der gotischen Baukunst noch kein empfängliches Auge besaß und sein Hymnus lediglich als eine Rechtfertigung der künstlerischen Kräfte gegen den Vorwurf des Ungeschmackes gedeutet werden darf. Und in diesem Sinne ist sodann auch die von Prof. Zinkernagel gütigst mitgeteilte mündliche Aeußerung Prof. Rintelens zu verstehen, daß Goethes Jugendschrift für die eigentliche kunstgeschichtliche Erkenntnis der Gotik keine Bedeutung besäße.

[213]) Wilhelm Windelband, die neuere Philosophie, Teil I, Abteilung V, der „Kultur der Gegenwart", herg. von Paul Hinneberg, 1923² p. 530, bezeichnete den Sturm und Drang als den Durchbruch der irrationalen Unterströmung in der Aufklärung, und damit erklärt sich auch die eigenartige Verwebung von empfindungsmäßigem Kunstgenuß mit der rationalen Ordnung und Erklärung des künstlerischen Schaffens, wie sie sich eben im Hymnus auf den Meister Erwin vorfindet.

[214]) Doebber in Goethe-Handbuch, Bd. 2, 1917 p. 64 ff vermittelt eine gute Uebersicht der weiteren Stellungnahme Goethes zur Gotik. Sein Urteil „und doch war es nur ein vorübergehendes Feuer" ist etwas zu ausschließlich nur auf den Gegensatz Gotik-Antike zugespitzt und läßt die geistesgeschichtliche Bedeutung von Goethes Aufsatz sowohl in Bezug auf die Entwicklung des deutschen Kunstverständnisses, als auch hinsichtlich der Eigenart seines Urteils außer Betracht. vgl. auch Doebbers Ausführungen unter dem Stichwort „Baukunst" in Bd. 1, p. 149. Die Zusammenhänge zwischen der wechselnden Einstellung zur Gotik und Goethes eigenem Erleben und seiner geistigen Persönlichkeit hatte übrigens Albert Bielschowsky bereits einer feinsinnigen Deutung unterzogen, „Goethe, sein Leben und seine Werke", 2 Bde., 1895¹, vgl. die einzelnen Stellen unter dem Stichwort „Gotik" im Register des 2. Bandes. — Wenn Goethe in dem Aufsatze „von deutscher Baukunst" die nationale Kunst zu sehr auf Kosten der antiken betont haben soll, wie Spemann bemerkte, (Helene Stöcker, zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts, p. 98, erwähnte das Urteil, ohne dazu Stellung zu nehmen), so läßt sich aus dem eben Gesagten leicht entnehmen, wie wenig Berechtigung dieser Behauptung zukommt.

[215]) Um eine Stufe geklärter und unmittelbarer erschaut als Goethes Auffassung von der gotischen Kunst war sodann diejenige Georg Forsters. Allein auch bei ihm machte sich derselbe Zwiespalt wie bei Goethe, nur noch um einiges deutlicher bemerkbar. „Schauer des Erhabenen" fühlte er bei dem Besuche des Kölner Domes, „die Kühnheit der Meisterwerke" erweckte „Erstaunen und Bewunderung". „Wir fühlen Jahrhunderte später den Künstler nach"; „die Pracht des himmelan sich wölbenden Chors

schichtsschreibung von den Dichtern, Malern, Philosophen und Aestheten. Die gelehrte antiquarische Forschung blieb bescheiden auf dem lokalgeschichtlichen Boden zurück.

Um die Klärung seiner Vorstellungen über die ältere deutsche Kunst hat sich Goethe immer wieder bemüht, meist mit einem ablehnenden Ergebnis [216]), weil er mit den eigenen Anschauungen zu tief in der Welt Winckelmanns verwurzelt war und vor allem als Künstler das ihm selbst Gemäße suchte. In Straßburg war die Grundgesinnung im jugendlichen Ueberschwang zu einem begeisterten Lob auf Meister Erwin gediehen, späterhin äußerte sie sich mit mehr Zurückhaltung und vorwiegend kritisch. Auf der italienischen Reise spiegelte sich ihm sein Leben symbolisch im Schicksal Dürers [217]) wieder, und beim Anblick eines antiken Gebälkstückes gab er sich leidenschaftlich Rechenschaft über die dem eigenen Streben nach monumentalem Ausdruck so entgegengesetzte nordische Denkweise [218]). In der „multiplicirten Kleinheit" [219]) hätten jene die Größe gesucht und „dem deutschen Künstler, sowie überhaupt jedem neuen und nordischen, ist es schwer, ja beinahe unmöglich, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen, und wenn er auch bis dahin durchgedrungen wäre, sich dabei zu erhalten" [220]). Herder hatte Goethe die Einsicht in die seelisch-volksmäßige Bedingtheit der Unterschiede im künstlerischen Schaffen des Nordens und Südens erschlossen, im Bewußtsein gab ihnen Goethe aber nunmehr eine andere Deutung. Denn daraus entsprang für ihn nicht die Notwendigkeit, italienische und nordische Kunst nebeneinander als gleichberechtigte selbständige Regungen der menschlichen Seele zu anerkennen, sondern, überzeugt von der Richtigkeit des Winckelmann'schen Lehrgebäudes und durchdrungen von den eigenen kosmopolitischen Anschauungen über die Entwicklung der neueren Kultur, bewertete er alle frühere Kunst diesseits und jenseits der Alpen als mehr oder weniger glückliche Vorstufen einer einheitlichen, teleologisch eng umgrenzten Entwicklung. Ihr äußeres Gepräge erhielt diese Kunstanschauung durch die Anerkennung der absoluten formalen Maßstäbe der antiken und italienischen Aesthetik.

In der Einleitung zu den „Propyläen" hat Goethe die begrifflichen Grundlagen und den teleologischen Charakter seiner Art von Kunstgeschichte ausführlich dargelegt. Für ihn wie für Winckelmann hatte jede kunstgeschichtliche Betrachtung den „höchsten und genausten Begriff von Kunst" zur notwendigen Voraussetzung [221]). Kunstgeschichte

---

hat eine mayestätische Einfalt"; „in ungeheurer Länge stehen die Gruppen schlanker Säulen da, wie die Bäume eines uralten Forstes"; „in diesem kühnen Emporstreben der Pfeiler und Mauern liegt das Unaufhaltsame, welches die Einbildungskraft so leicht in das Grenzenlose verlängert". „Wie Feenpaläste" stehen die gotischen Bauten da, „um Zeugnis zu geben von der schöpferischen Kraft im Menschen, die einen isolierten Gedanken bis auf das äußerste verfolgen und das Erhabene selbst auf einem excentrischen Wege zu erreichen weiß". In diesen Worten liegt zweifellos eine beachtenswerte Vertiefung des Verständnisses für gotische Kunst, und doch schrieb Forster kurze Zeit darauf in Düsseldorf: „Schönheit ist also nicht in den Formen von Rubens zu suchen, denn sie ist die Tochter des Ebenmaßes". vgl. Forster's sämtliche Schriften, 3. Bd., Leipzig 1843, „Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790" p. 27, 55.

[216]) Hierher gehören außer den im Text berührten Stellen z. B. noch aus den Maximen und Reflexionen Nr. 1086—1090 (Bd. 21 der Schriften der Goethegesellschaft, hrg. von Hecker, 1907). vgl. ferner die wichtigen Abschnitte von Doebber im Goethehandbuch, Bd. I, 1916 p. 157 und Bd. 2, 1917 p. 64—68.

[217]) Italienische Reise, Bologna, den 18. Oktober, nachts. W. A., Bd. 30, p. 161.

[218]) Venedig, den 8. Oktober 1786, W. A., Bd. 30, p. 135.

[219]) Zur Theorie der bildenden Künste, Oktober 1788 im Teutschen Merkur erschienen. W. A., Bd. 47, p. 64.

[220]) Einleitung zu den Propyläen, W. A., Bd. 47, p. 20—21.

[221]) „Nur wenn man das Vortrefflichste kennt, was der Mensch hervorzubringen im Stande war, kann der psychologisch-chronologische Gang dargestellt werden, den man in der Kunst so wie in andern Fächern, nahm, wo erst eine beschränkte Thätigkeit in einer trocknen, ja traurigen Nachahmung des Unbedeutenden so wie des Bedeutenden verweilte, sich darauf ein lieblicheres, gemüthlicheres Gefühl gegen die Natur entwickelte, dann begleitet von Kenntniß, Regelmäßigkeit, Ernst und Strenge, unter günstigen Umständen, die Kunst bis zum Höchsten hinaufstieg, wo es denn zuletzt dem glücklichen Genie, das sich von allen diesen Hülfsmitteln umgeben fand, möglich ward, das Reizende, Vollendete hervorzubringen." Einleitung zu den Propyläen. W. A., Bd. 47, p. 27—28.

und künstlerischer Genuß fanden ihren Sinn nicht im Beobachten und Verstehen der Eigenarten der einzelnen Werke und deren letzter Erklärung aus den zeitlichen und örtlichen Bedingungen ihrer Entstehung, beides war für ihn nicht Selbstzweck, sondern notwendiger Bestandteil des sittlichen Strebens nach dem Vollkommenen [222]). Die kunstgeschichtliche Betrachtung hatte dazu nach seiner Ueberzeugung die Kenntnis der für die Entwicklung maßgebenden Regeln zu liefern [223]) und die allmähliche Verbesserung des Strebens und die Erfüllung der einzelnen Ideale durch die Genies klarzulegen. Goethes Auffassung von der höheren Gesetzlichkeit alles Geschehens war auf dem Gebiete der Aesthetik letztlich wohl nur eine Weiterbildung der Ideen des Manierismus [224]), allein in seinem Weltbilde erhielt sie eine unvergleichlich vertiefte Bedeutung als Ausdruck des Organischen. Die Ergründung der Regeln und Gesetze diente nicht mehr einer nüchternen Vervollkommnung des Könnens, sondern einem in die Geheimnisse der organischen Entwicklung eindringenden Verstehen, dessen letztes Ziel freilich auch eine Vollkommenheit forderte, aber von ganz anderer Art [225]).

In seiner auf die edelsten menschlichen Wirkungen beschränkten und nach südlicher Schönheit orientierten Kunstauffassung mußten die für die wissenschaftliche Forschung bedeutsamen historischen Begriffe und Fragestellungen vorerst zurücktreten. Die Betrachtung der griechischen Kunstwerke sollte nach dem Programm der Propyläen im Mittelpunkt der kunstgeschichtlichen Arbeit stehen und die „ältern Zeiten anderer Kunstschulen und Kunstepochen" nur so weit berücksichtigt werden, „als es die dorther entstandenen Werke verdienen, die meistentheils wenig erfreulich sind. Unserer Meinung nach halten sich Liebhaber gewöhnlich viel zu lange bei der ägyptischen, ältestgriechischen, altitaliänischen, besonders aber der altdeutschen Kunst auf, deren Verdienste meist nur ein historisches, selten ein höheres Kunstinteresse haben, und die sich gegen die freie Größe vollendeter Werke wie das Buchstabiren zum Lesen, wie Stottern zum Recitiren und Deklamiren verhalten" [226]).

Daß der Wiedergeburtsidee in diesem kunstgeschichtlichen Systeme wiederum eine vermehrte Bedeutung zukam, ist nicht verwunderlich. Immerhin ist sie in ihrer Funktion nicht unwesentlich von derjenigen bei Vasari verschieden. Die Wiedergeburt der Künste war nicht mehr auf Italien beschränkt. Grundlegend für Goethes klassizistische Auffassung war vielmehr der Glaube an die unmittelbare Kontinuität der Entwicklung und Ueberlieferung der Kunstfertigkeit durch alle historischen Zeiten, und dem entsprach nach seiner Ansicht im ergänzenden Sinne die kollektivistische Struktur des einzelnen menschlichen Wesens [227]). Deshalb kehrte in allen Aeusserungen die resignierte Feststellung wieder, daß durch die Römer und die eindringenden nordischen Völker das

[222]) Winckelmann und sein Jahrhundert. W. A., Bd. 46, p. 22.

[223]) vgl. z. B. Diderots Versuch über die Malerei. W. A., Bd. 45, p. 257.

[224]) Waetzoldt, Bd. I, p. 156: Die Kunst hatte sich Goethe vom Graziös-Gefälligen und Groß-Charakteristischen her erschlossen, in Italien fand er die Klarheit und Ausgeglichenheit. — Ueber die Grundlagen von Goethes ästhetischen Anschauungen orientiert in dieser Hinsicht vorzüglich die kleine Schrift von Andreas Heusler, Goethe und die italienische Kunst, Basel 1891.

[225]) „Denn, indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft, und sich endlich bis zur Production des Kunstwerkes erhebt, das neben seinen übrigen Thaten und Werken einen glänzenden Platz einnimmt. Ist es einmal hervorgebracht, steht es in seiner idealen Wirklichkeit vor der Welt, so bringt es eine dauernde Wirkung, es bringt die höchste hervor: denn indem es aus den gesamten Kräften sich geistig entwickelt, so nimmt es alles Herrliche, Verehrungs- und Liebenswürdige in sich auf, und erhebt, indem es die menschliche Gestalt beseelt, den Menschen über sich selbst, schließt seinen Lebens- und Thatenkreis ab, und vergöttert ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist." Winckelmann und sein Jahrhundert, W. A., Bd. 46, p. 29.

[226]) Anzeige der Propyläen, W. A., Bd. 47, p. 41—42. Die Feststellung von Spemann (zitiert bei Stöcker, p. 100), daß in den Propyläen der Name Dürers nicht einmal erwähnt wurde, läßt die praktische Bedeutung dieses Gedankens klar ermessen.

[227]) vgl. z. B. das von Eckermann überlieferte Gespräch Goethes mit Soret vom 17. Februar 1832.

Menschengeschlecht verwirrt und „alle wahre reine Bildung in ihren Fortschritten für lange Zeit gehindert, ja beinahe für alle Zukunft unmöglich gemacht worden" [228]) sei, und deshalb auch schickte er seiner Betrachtung von „Kunst und Alterthum am Rhein, Main und Neckar" eine umständliche Einleitung voraus, in der er sich bemühte die weitere Ueberlieferung [229]) der kümmerlichen Reste antiker Kunstfertigkeit durch das Mittelalter hindurch auch für den Norden zu erweisen.

Die seit Vasari übliche Auffassung vom Wesen der Renaissance hatte Goethe damit, wenn auch nicht überwunden, so doch zum mindesten durch die Verbindung mit dem Kontinuitätsbegriff geschichtlich vertieft, durch den Hinweis auf die kollektivistische Struktur des menschlichen Geistes psychologisch erklärt und mit den eigenen ästhetischen Anschauungen in Uebereinstimmung gebracht. Nach einer anderen Richtung hin enthält aber seine Erweiterung des Renaissancebegriffes auch Ansätze zu einer neuen historischen Betrachtungsweise. Die funktionelle Bedeutung der von der christlichen Kirche vermittelten neuen Aufgaben und Anschauungen hat Goethe in ihrer Wichtigkeit für die Entwicklung der abendländischen Kunst in den allgemeinsten Zügen bereits erkannt. Die „neue, innerliche, sittlich-sanftmüthige Lehre" der christlichen Kirche barg „in dem Geschichtlichen der Religion" ganz andere Aufgaben, als „jene äußere, kräftig-sinnliche Kunst" der Antike, die „vom Allgemeinen begann", zu bewältigen gehabt hatte. Herder hatte diese Auffassung vorgebildet, und die Romantiker brachten sie schon früher als Goethe zum Ausdruck. Für die spätere Anerkennung des Mittelalters und die schließliche Ueberwindung der klassizistischen Teleologie war es aber nicht unwichtig, daß Goethe sich ebenfalls dieser Auffassung anschloß. Er verwertete sie noch durchaus kausal im Sinne seines Kontinuitätsbegriffes: „Der christlichen Kirche dagegen sind wir die Erhaltung der Kunst schuldig" [230]). Die Kirche erhielt die Kunst durch ihre Aufträge am Leben, sie ermöglichte wenigstens durch ihr Interesse für heilige Personen die kümmerliche Wahrung der antiken künstlerischen Beherrschung der menschlichen Gestalt. Der byzantinischen Kunst kam also nach Goethes Auffassung entwicklungsgeschichtlich das Verdienst zu, der neueren abendländischen Kunst den Sinn für die menschliche Gestalt, für Symmetrie, Abwechslung der Gliederstellung und den Unterschied der Charaktere praktisch überliefert zu haben [231]).

In der Verbindung dieser Werte mit dem im dreizehnten Jahrhundert erwachenden Naturgefühl erblickte Goethe den eigentlichen Beginn der neueren wahren Kunst. Entscheidend für seine Betrachtung des geschichtlichen Verlaufes war aber dabei das Festhalten am manieristischen Kunstbegriff. Die formale Entwicklung der bildenden Künste beruhte nach Goethes Auffassung vornehmlich auf der Weiterbildung der von der Antike geschaffenen „Kunstfertigkeiten". Die Italiener waren daher das vom Schicksal insofern begünstigte Volk, als bei ihnen der Sinn für Form nie ganz erlosch. Durch das

---

[228]) Winckelmann und sein Jahrhundert, 1805, W. A., Bd. 46, p. 40, weitere Stellen: Kunst und Altertum am Rhein, Main und Neckar 1814/15. W. A., Bd. 34 I, p. 160. Ueber Kunst und Altertum, Selbstanzeige 1816, W. A., Bd. 49 I, p. 14. Die Externsteine 1824, W. A., Bd. 49 II.

[229]) Bei Sulpiz Boisserée bildete dieser Gedanke die Grundlage der kunstgeschichtlichen Auffassung; vgl. hierzu Waetzoldt, Bd. I, p. 276. — An einer anderen Stelle sprach Goethe gelegentlich freilich die Erkenntnis aus, daß „die bildende Kunst nirgends vom Natürlichen" ausgehe, „sondern überall mit einer Art von barbarischem Sinn und Geschmak" beginne. (Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen 1808. W. A., Bd. 48, p. 136). Allein, als er sich dann der Darstellung der altdeutschen Kunst zuwandte, traten diese Ansätze zu einer autonomen Betrachtung der Kunst jedes Volkes wieder merklich zurück, und die geschichtliche Bedeutung der altdeutschen Malerei ergab sich für ihn zunächst aus der Wahrung und glücklichen Entfaltung der überlieferten Reste antiker Kunstfertigkeit.

[230]) Kunst und Altertum, W. A., Bd. 34 I, p. 160, 162. In ähnlicher Form hatte bereits 1797 A. W. Schlegel diesen Gedanken in seiner Rezension der „Herzensergießungen" ausgesprochen, vgl. hierzu p. 56 ff und A. W. Schlegel's sämtliche Werke, 1846 p. 365. In allgemeiner Form fand sich der Gedanke schon bei Herder (Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, 17. Buch), vgl. Bd. 14, p. 340.

[231]) Kunst und Altertum, W. A., Bd. 34 I, p. 164 ff.

ganze Mittelalter hindurch blieben sie mit den in ihrem Lande erhaltenen Resten der antiken Kunst vertraut [232]). Dies erleichterte der italienischen Kunst den weiteren Weg, aber es diente nicht mehr wie in der bisherigen Renaissanceauffassung dazu, der italienischen Kunst die absolute Ueberlegenheit und Vormacht in der allgemeinen Entwicklung zuzumessen. Denn die Wendung in der Kunst seit dem 13. Jahrhundert kam vor allem durch das neue Verhältnis zur Natur, das sich gleicherweise im Süden wie im Norden bemerkbar machte. In Italien taten Cimabue, Giotto und dessen unmittelbare Nachfolger den entscheidenden Schritt [233]), am Niederrhein und in Brabant müssen jene Maler, die „Wolfram von Eschilbach gleichsam sprichwörtlich als die besten von Deutschland aufführt" [234]), eine ähnliche Leistung vollbracht haben. Methodologisch wurde somit die nunmehrige Beachtung der altdeutschen Malerei auf eine ähnliche Weise gerechtfertigt wie einstmals in der humanistischen Kunstgeschichtsschreibung. Damals geschah es durch ihre Einbeziehung in den Wirkungsbereich der Wiedergeburtsidee, jetzt durch die Einordnung in die italienische Geschichtsbetrachtung, die bereits seit dem Trecento neben der Wendung zur Antike insbesondere das neue Verhältnis zur Natur als entscheidenden Faktor erklärt hatte [235]). Die neue Darstellung beruhte infolgedessen in wesentlichen Teilen lediglich auf einer Uebertragung von Vasaris Ansichten auf die nordischen Verhältnisse. Da die ersten Tafelbilder der altdeutschen Malerei allgemein in das 13. Jahrhundert datiert wurden, nahm man an dieser Erklärung keinen Anstoß. Wichtig für das Wachstum der rheinischen Kunst waren aber vor allem die Jahre zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Das entwicklungsgeschichtlich Neue bezeichnete Goethe als „frohes Naturgefühl", „und zwar nicht etwa als Nachahmung des einzelnen Wirklichen, sondern es ist eine behagliche Augenlust, die sich im Allgemeinen über die sinnliche Welt aufthut" [236]).

Die hohe Anerkennung der rheinischen Malerei hatte zur Folge, daß nunmehr der Begriff des Nationalstiles in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung schärfer ausgebildet wurde, und man allmählich die charakteristischen Eigenarten der altdeutschen Malerei zu erkennen im Stande war. Goethe hat sich darüber in Anlehnung an die Versuche der Romantiker deutlich ausgesprochen. Auffallend bei der jetzigen Begründung des Nationalstiles ist indessen der Umstand, daß Goethe und die Romantiker den Begriff weniger aus selbst beobachteten Eigentümlichkeiten der altdeutschen Kunst herleiteten, sondern vielmehr abstrakt aus dem Werdegang der künstlerischen Schöpfung

---

[232]) Kunst und Altertum, W. A., Bd. 34 I, p. 166 ff.

[233]) Anhang zur Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini, 1803, W. A., Bd. 44, p. 304.

[234]) Kunst und Altertum, W. A., Bd. 34 I, p. 176. Den Hinweis auf jene Stelle im „Parzival" enthielt bereits J. D. Fiorillos Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden, Bd. I, 1815 p. 419.

[235]) vgl. Franz Landsberger, die künstlerischen Probleme der Renaissance, 1922 p. 1 ff. — Haseloff hat mit seiner Unterscheidung der zwei Wurzeln von Vasaris Renaissancebegriff das Verständnis wesentlich geklärt; vgl. Mitt. d. kunsthist. Inst. Florenz 1931, Bd. III, p. 378 ff.

[236]) Kunst und Altertum, W. A., Bd. 34, p. 170. Die „orientalische düstere Trockenheit" erheiterte sich zum frohen Naturgefühl und an die Stelle des „alten, starren, mumienhaften Stiles" trat eine Kunst, die mit einem „zarten, ja weichlichen Pinsel" und „heiteren, klaren, ja kräftigen" Farben arbeitete, zwar „ohne eigentliche Harmonie, aber auch ohne Buntheit, durchaus dem Auge angenehm und gefällig". „Anmuth und Weichheit" gesellten sich zur „Abstraktion" der „herkömmlichen, überlegten, durchgearbeiteten Kunst" und vereinigten so in sich „das doppelte Element eines strengen Gedankens und einer gefälligen Ausführung". ibid., p. 170, 163, 171, 174. Die Anlehnung an Friedrich Schlegels Charakterisierung der „ältesten Bilder im griechischen Styl" als Werke, in denen die „symbolische Heiligkeit, nach strenger Idee und Würde der andächtigen Bedeutung" vorwaltet, ist deutlich erkennbar. „Das tiefe Symbolische der Andacht und heiligen Schönheit" wurde nach Schlegels Auffassung sodann in der „späteren deutschen Schule" zunächst durch das „gefühlvolle Deutsche", „jenes fröhliche deutsche Leben nach damahliger Art und Sitte" ergänzt und allmählich verdrängt; vgl. Gemäldebeschreibungen aus Paris etc. 1846² p. 135 ff. — Man wird der Formulierung des Gegensatzes bei Goethe, trotzdem sie gedanklich Schlegel entlehnt ist, wegen ihrer sinnlichen Klarheit den eigenen Wert nicht bestreiten können.

verständlich zu machen suchten [237]). Die Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung bietet dazu die Erklärung. Winckelmann und Herder hatten die begriffliche Bedeutung des Nationalstiles bereits erkannt und dargelegt, bevor die Würdigung der altdeutschen Malerei zu einer eigentlich historischen Betrachtung gediehen war. Goethes Stellung zum Begriff des Nationalstiles in der altdeutschen Malerei glich damit in mancher Hinsicht seiner einstigen Rechtfertigung der gotischen Baukunst. Er empfand das Nationale in dieser Kunst, vermochte sich aber darüber nur grundsätzlich klar zu werden. Im Unterschiede zu den geschichtsphilosophischen Versuchen der Romantiker, insbesondere A. W. Schlegels, erfaßte Goethe das Problem mehr in seiner allgemein sinnlichen Erscheinung. Wiederum erschloß sich für ihn das Verständnis aus den individuellen schöpferischen Kräften der künstlerischen Persönlichkeit. Es schien im daher „nur ein schwacher Behelf" zu sein, „wenn man bei Würdigung ausserordentlicher Talente voreilig auszumitteln denkt, woher sie allenfalls ihre Vorzüge genommen". Ja er fragte sogar ernstlich: „Sieht man es denn Albrecht Dürern sonderlich an, daß er in

---

[237]) Das organische Herauswachsen der Kunst aus den allgemeinen historischen Verhältnissen ist für Goethe die natürliche Voraussetzung. „Der aus der Kindheit aufblickende Mensch findet die Natur nicht etwa rein und nackt um sich her: denn die göttliche Kraft seiner Vorfahren hat eine zweite Welt in die Welt erschaffen. Aufgenöthigte Angewöhnungen, herkömmliche Gebräuche, beliebte Sitten, ehrwürdige Ueberlieferungen, schätzbare Denkmale, ersprießliche Gesetze und so mannichfache herrliche Kunsterzeugnisse umzingeln den Menschen dergestalt, daß er nie zu unterscheiden weiß, was ursprünglich und was abgeleitet ist. Er bedient sich der Welt, wie er sie findet, und hat dazu ein vollkommnes Recht." Und so verhält es sich auch mit der künstlerischen Leistung: „Den originalen Künstler kann man also denjenigen nennen, welcher die Gegenstände um sich her nach individueller, nationeller und zunächst überlieferter Weise behandelt und zu einem gefugten Ganzen zusammenbildet." Und von hier aus ergab sich für ihn von selbst die Erkenntnis vom allgemeinen nationalen Charakter und Stil jeder Kunst: „Denn wie wir den Charakter des einzelnen erheben, welcher darin besteht, daß er sich nicht von den Umgebungen meistern läßt, sondern dieselben meistert und bezwingt, so erzeigen wir jedem Volk, jeder Volksabtheilung die Gebühr und Ehre, daß wir ihnen auch einen Charakter zuschreiben, der sich in einem Künstler oder sonst vorzüglichen Manne veroffenbart." — Da die Hauptheiligen am Rhein und in den Niederlanden „edle Jungfrauen und Jünglinge gewesen", und „ihr Tod nichts von den widerlichen Zufälligkeiten gehabt, welche bei Darstellung anderer Märtyrer der Kunst so äußerst unbequem fallen", so vermochte diese Kunst die Wahrheit lieblich zu bilden. Aber „zum höchsten Glück mögen es sich die Maler des Niederrheines zählen, daß die Gebeine der drei morgenländischen frommen Könige von Mailand nach Cöln gebracht wurden", denn diesem „allerliebsten Gegenstande sind die niederländischen Maler ihr Glück schuldig, und es ist nicht zu verwundern, daß sie denselben kunstreich zu wiederholen Jahrhunderte durch nicht ermüdeten". Der aus diesen besonderen „klimatischen Einwirkungen" resultierende „Nationalcharakter" der rheinischen und niederländischen Kunst wurde noch vervollständigt durch die porträtmäßige Vertiefung der dargestellten Charaktere. Für diese Tat „wird der Meister Wilhelm von Cöln ausdrücklich genannt, welchem in Nachbildung menschlicher Gesichter niemand gleichgekommen sei". Deshalb bezeichnete Goethe das von den Romantikern entdeckte und von Fiorillo Bd. 1, 1815 p. 417 erstmals dem Meister Wilhelm zugeschriebene Kölner Dombild „als die Achse der niederrheinischen Kunstgeschichte". Er folgte damit, wenn auch unter Wahrung einer gewissen Zurückhaltung, der von Friedrich Schlegel, Fiorillo und den Boisserées eifrig vertretenen Ansicht. Auch anerkannte Goethe die Bedeutung des Unterschiedes und Gegensatzes zwischen niederdeutscher und oberdeutscher Kunst, „welche zusammen erst den Begriff von einem vollständigen Deutschthum zu erwecken im Stande sind". (vgl. als Vorstufe Fried. Schlegel, Gemäldebeschreibungen, p. 137). Am Beispiel der Niederländer zeigte er sodann in allgemeinen Zügen die Auswirkung des nationalen Charakters. Jan van Eyck, Memling, Israel van Meckenem, Lukas van Leyden, Quentin Massys „halten sich sämtlich in ihrem heimischen Kreise. Nun aber tritt Schoreel auf, später Hemskerk und mehrere, die ihre Talente in Italien ausgebildet haben, demungeachtet aber den Niederländer nicht verläugnen können. Hier mag nun das Beispiel von Leonard da Vinci, Correggio, Tizian, Michel Angelo hervorscheinen, der Niederländer bleibt Niederländer, ja die Nationaleigenthümlichkeit beherrscht sie dergestalt, daß sie sich zuletzt wieder in ihren Zauberkreis einschließen und jede fremde Bildung abweisen. So hat Rembrandt das höchste Künstlertalent bethätigt, wozu ihm Stoff und Anlaß in der unmittelbarsten Umgebung genügte, ohne daß er je die mindeste Kenntniß genommen hätte, ob jemals Griechen und Römer in der Welt gewesen." vgl. Kunst und Altertum, W. A., Bd. 34 I., 188, 189, 176, 177, 170, 178. Selbstanzeige, 1816, W. A., Bd. 49 I., p. 18. Friedrich Schlegel, Gemäldebeschreibungen, 1846² p. 135 verwendete statt dem Begriff Nationalstil den Ausdruck „Nationaldeutsche" und die porträtmäßige Ausbildung der Darstellungen nannte er den „lebendigen Ausdruck des wirklichen Volkscharakters in Physiognomie und Costüm".

Venedig gewesen?", und antwortete darauf selbst sogleich: „Dieser Treffliche läßt sich durchgängig aus sich selbst erklären" [238]).

Hält man diese Würdigung Dürers zusammen mit jenem Seufzer in Bologna angesichts Raffaels Cäcilia [239]), so wird die inzwischen eingetretene Klärung und Differenzierung des historischen Betrachtungsvermögens bei Goethe offenbar. Das Geschichtsbild war beträchtlich erweitert und vertieft worden, die persönliche Ueberzeugung aber blieb dieselbe. Die im Stürmer und Dränger bereits latent vorhandenen, in Italien in ihrer Bedeutung für die eigene Entwicklung des Dichters erkannten und in den Propyläen und in der Würdigung Winckelmanns klar ausgesprochenen Ansichten über den Sinn und die Ziele der bildenden Kunst behaupteten sich auch gegenüber dem erneuten Interesse für die altdeutsche Kunst. In „Kunst und Altertum" findet sich zwar nirgends ein einschränkendes Urteil über die altdeutsche Malerei zu Gunsten der Antike oder des Cinquecento, allein es findet sich auch ebensowenig ein Hinweis, der die altdeutsche Kunst ausdrücklich davor bewahren würde, letzten Endes eben doch dem Urteil der klassizistischen Teleologie unterstellt zu werden. Daß Goethe diese letzte Wertung für sich selbst vollzog, ist hinlänglich bekannt [240]). Von dieser persönlichen Ueberzeugung her wird es nochmals um einiges verständlicher, daß trotz der anerkennenden Worte für die einzelnen Künstler und trotz der ausführlichen Begründung des Begriffes Nationalstil und der Betonung der Eigenwüchsigkeit der altdeutschen Kunst, diese selbst in ihrem Gehalte nicht eigentlich erfaßt wurde. Denn so wie er einstmals in der Jugend begeistert für die Gotik eingetreten war und dabei die Gotik im Grunde doch mit denselben Anschauungen traktierte, die er ihren Gegnern vorwarf, ebenso beurteilte er in seiner Altersschrift bereits die historische Entwicklung der nordischen Kunst nicht nach deren eigenen Bedingungen, sondern nach den Grundsätzen seiner ästhetischen Ueberzeugung, die, soweit sie historischer und formaler Natur waren, die traditionellen Ansichten der italienischen Kunstgeschichtsschreibung weiterführten [241]). Trotzdem aber war es ein bedeut-

---

[238]) Kunst und Altertum, W. A., Bd. 34 I., p. 187/189. Letzten Endes beruhte diese Beurteilung Dürers noch auf denselben Grundvorstellungen wie Johann Caspar Füßlis Urteil über Holbein, nur daß Goethe von Jugend auf damit eine organische Betrachtung der künstlerischen Persönlichkeit verband. Daß Goethe „Joh. Caspar Füeßlins Geschichte der besten Künstler in der Schweitz" kannte und des öfteren zu Rate zog, läßt sich z. B. an Hand des Aufsatzes „Antik und Modern" (1818) deutlich nachweisen. vgl. hierzu Füeßli Bd. I, p. 35.

[239]) Italienische Reise, Bologna, den 18. Oktober nachts. W. A., Bd. 30, p. 16 „Hätte doch das Glück Albrecht Dürern tiefer nach Italien geführt".

[240]) Zum Abschluß seiner Rheinreise fuhr er von Heidelberg noch nach Darmstadt und betrachtete dort eifrig die Sammlung von Gipsabgüssen antiker Kunstwerke, die ihm persönlich den nachhaltigsten Eindruck der ganzen Kunst-Fahrt hinterließen. Besonders eindrücklich ist seine Aeußerung gegenüber Knebel: „Ich habe an der homerischen wie an der nibelungischen Tafel geschmaust, mir aber für meine Person nichts gemäßer gefunden als die breite und tiefe, immer lebendige Natur, die Werke der griechischen Dichter und Bildner." vgl. hierzu auch Nr. 1103 der Maximen und Reflexionen. Ebenso bezeichnend für sein lebendiges Interesse für antike Kunst ist die 1817 eines schönen Tages „ohne Vorbereitung aus dem Stegreife" unternommene Fahrt nach Rudolstadt, um sich „dort an den erstaunenswürdigen Köpfen von Monte Cavallo für lange Zeit" herzustellen. vgl. Tag- und Jahreshefte, 1817, W. A., Bd. 36, p. 124. Auch in diesem Falle vermochten bescheidene Gipsabgüsse ihn stärker zu beeindrucken als die köstlichsten Originale der altdeutschen und niederländischen Malerei. Daß dies aber eine Frage des persönlichen Geschmackes sei und nicht die Wiederspiegelung eines historischen Tatbestandes, dies war dem alten Goethe bewußt geworden, und deshalb befleißigte er sich auch in einer „Duldsamkeit" gegenüber der immer stärker anwachsenden Begeisterung für die Gotik und altdeutsche Kunst. vgl. Doebber in Goethehandbuch Bd. 1, 1916 p. 156 ff, Bd. 2, 1917 p. 67 ff; Bielschowsky, Goethe Bd. 2, p. 348, 474. Auffällig ist auch noch die Tatsache, daß er die Werke von Hans Holbein d. Ae. in Frankfurt und von Grünewald in Aschaffenburg nur beiläufig erwähnt, ohne etwas von seinem Eindruck zu verraten. vgl. Kunst und Altertum, W. A., Bd. 34 I, p. 149.

[241]) In diesem Zusammenhange sei auf seine nunmehrige Umschreibung der Aufgaben der bildenden Kunst verwiesen. vgl. z. B. Kunst und Altertum, W. A., Bd. 34 I, p. 186. — Friedrich Schlegel hatte in den Gemäldebeschreibungen (p. 136) gegen die klassizistische Kunstauffassung eingewandt: „Man spricht zwar viel von einer allgemeinen Schönheit und Kunst, ohne alles Lokale; doch

samer Schritt vorwärts auf dem Wege zu einer selbständigen Betrachtung der altdeutschen Kunst, denn der Renaissancebegriff Vasaris, ursprünglich auf Italien beschränkt und zur Begründung der Hegemonie der neueren italienischen Kunst dienend, erschien hier kosmopolitisch erweitert und umfaßte auch die Entwicklung der nordischen Kunst. Die gesonderte Betrachtung dieser Kunst wurde als berechtigt anerkannt, und der Weg war nunmehr vorbereitet für ihre eigentliche Würdigung.

Goethes Bedeutung für die Entwicklung der modernen Kunstgeschichtsschreibung ist mit diesen Feststellungen nur ganz unzureichend charakterisiert. Ja, es besteht sogar die Gefahr, daß man vermöge der hier angewendeten Fragestellung überhaupt zu einer Verneinung von seinen Verdiensten um die Ausgestaltung der kunstgeschichtlichen Forschung gelangen könnte [242]). Denn es läßt sich nicht bestreiten, daß Goethe trotz seiner genialen Einblicke und seiner Ehrfurcht vor der schöpferischen Persönlichkeit des Künstlers, die überlieferten historischen Begriffe und die eigentlich geschichtlichen Probleme nicht weiter geklärt und vertieft hat. Seine Versuche, die neuen Erkenntnisse einer methodischen Geschichtsbetrachtung dienstbar zu machen, blieben im Unzulänglichen stecken, obwohl sich seine kunstgeschichtlichen Aufsätze in weitgehendem Maße auf Vorarbeiten stützten, die diese Mängel der zeitgenössischen kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise bereits überwunden hatten. Die Pariser Gemäldebriefe Friedrich Schlegels und die allgemeine Kunstgeschichte J. D. Fiorillos hatten das Verständnis für die altdeutsche Malerei und die Uebersicht über die mittelalterliche frühchristliche Kunst schon Jahre vorher eröffnet [243]). Allein Goethe bediente sich ihrer Hilfe, ohne den Gang der Entwicklung und die allgemeinen Zusammenhänge mit historischer Unvoreingenommenheit darzustellen, weil eben seine Betrachtungsweise nicht in erster Linie historisch, sondern ästhetisch und nach eigenen Bedürfnissen orientiert war. Sein Interesse galt daher auch nicht dem Bestreben die Kunst früherer Zeiten aus den geschichtlichen Bedingungen heraus zu verstehen und das besondere Schönheitsideal der einzelnen Schulen unabhängig von der eigenen Ueberzeugung zu erfassen.

Indessen es will dies nicht viel besagen neben den tiefen Einsichten in das Wesen der schöpferischen Persönlichkeit, die Goethe zu danken sind. Die heutige Zeit läuft in Gefahr aus ihrem vorwiegend geschichtlichen, und in vielem der Romantik wiederum nahen Denken, die Vorzüge und bleibenden Werte der harmonischen Geschlossenheit von Goethes ästhetischen Anschauungen zu verkennen [244]). Gerade durch die begriffliche Erfassung und Klärung der künstlerischen Probleme hat Goethe für die spätere Entwicklung der Kunstwissenschaft eine hohe geistesgeschichtliche Bedeutung erlangt. In der allgemeinen Geschichte der deutschen Kunstgeschichtsschreibung gebührt ihm das Verdienst wichtige Aufgaben vorbildlich gelöst zu haben [245]), in der besonderen

bis jetzt, wie es scheint, ohne daß man eben einsähe, wo es damit eigentlich hinaus will, und ohne daß die bisherigen Versuche wenigstens sonderlich viel Gutes von diesem Glauben erwarten ließen." — Auch in seiner Altersschrift vertraute Goethe viel mehr jener „allgemeinen Schönheit und Kunst" als der Behauptung der Romantiker, daß die alte Kunst jeweils nur in der „engen" nationalen „Beschränkung" groß gewesen sei.

[242]) Die Studie von Gustav Würtenberg (Goethe und der Historismus, Zeitschr. f. Deutschkunde, 21. Ergänzungsheft 1929) gibt eine kurze Orientierung darüber, wie weit sich Goethe überhaupt mit geschichtlichen Fragestellungen beschäftigte.

[243]) Friedrich Schlegels „Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802—1804" erschienen zum ersten Mal 1804 in der „Europa". Von J. D. Fiorillos Geschichte der zeichnenden Künste kam 1798 der erste Band heraus.

[244]) Dafür bezeichnend der Aufsatz von Paul F. Schmidt, Goethes Kunstverständnis, Weltkunst 1932, Bd. 6, Nr. 12, p. 2, der zu sehr die von Goethe mitunter übel behandelten Romantiker in Schutz nimmt und Goethes Kunstverständnis nur in den praktischen Auswirkungen, nicht aber in seinem geistigen Wesen berücksichtigt.

[245]) Von ihnen handelt ausführlich Waetzoldt, Bd. 1, p. 158 ff. Waetzoldt nannte in diesem Zusammenhange das terminologische und monographische Problem und die biographische und problemgeschichtliche Aufgabe. — Inwiefern Goethes ästhetische Anschauungen im allgemeinen aus der Betrachtung der italienischen Renaissance erwachsen sind, hat Walter Rehm p. 99 ff dargelegt.

Geschichte der Ansichten über die deutsche Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts verkörpert sein Beispiel die Gesinnung einer ganzen Zeit.

* * *

Die Geschichtsschreibung über die altdeutsche Kunst verdankte dem „Sturm und Drang" die wichtigsten Impulse. Herder, der junge Goethe und Merck hatten die Wege gebahnt und das Interesse erneut auf die alten einheimischen Denkmäler gerichtet. Für die Betrachtung der altdeutschen Kunst waren nunmehr die geschichtsphilosophischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Grundlagen geschaffen und erprobt. Allein weder Herder, noch Goethe oder Merck war es beschieden gewesen die Früchte ihres neuen Strebens vollauf zu verstehen und zu genießen. Die Lösung aus den Banden des Rationalismus, die Ueberwindung der eklektizistischen Aesthetik und die Verinnerlichung der von Winckelmann erschlossenen Antike waren näherliegende und vorerst begehrenswertere Ziele. Erst die nachfolgende Generation der Frühromantiker knüpfte in ihren kunstgeschichtlichen Arbeiten wieder bei den Versuchen der Stürmer und Dränger an[246]).

Wilhelm Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1796) verkündeten wie einstmals Goethes Hymnus auf Meister Erwin die Vorherrschaft des Gefühls[247]). So wie in seiner Jugend Goethe sich gegen die dürre Gesetzlichkeit der rationalistischen Aesthetik gewandt hatte, ebenso wollte nunmehr der junge Wackenroder erweisen, „wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse"[248]). Auf die Gesinnung kam es ihm dabei vor allem an. Die Kunstbetrachtung sollte hinfort nicht mehr auf verstandesmäßiger Beachtung ästhetischer Regeln und technischen Könnens beruhen, sondern vom Wollen des Künstlers ausgehen und die in sein Werk verwobenen Empfindungen wieder lebendig werden lassen[249]). Nicht als Kritiker und Richter, sondern als Andächtiger und Gläubiger habe sich der Beschauer dem Kunstwerk zu nähern und hinzugeben, zum frommen Gemüt spreche der Künstler und nicht zum genießenden Verstand. Titanisch, alles urwüchsig Große und Starke umfassend, war die Verehrung des künstlerischen Genius beim jungen Goethe. Nicht minder tolerant, aber weich, religiös und auf die leisesten Regungen antwortend, verhielt sich Wackenroder gegenüber den Werken der Kunst.

Wackenroders „Herzensergießungen" erschienen unmittelbar vor Goethes „Propyläen"[250]) und richteten sich ebenfalls vor allem an die künstlerische Jugend. Sie entsprangen letzten Endes jenem Bedürfnis nach Schaffung neuer Ziele und Inhalte für die zeitgenössische bildende Kunst, das, durch Winckelmanns Kampf gegen die letzten Ausläufer der italienischen Renaissanceästhetik und seine Lehre vom Zerfall der neueren bildenden Künste, sich ganz besonders aufgedrängt hatte. Auf die Preisfrage der Berliner Akademie vom Jahre 1773 hatte Herder geantwortet: „Es war nichts als Mangel des Bedürfnisses am guten Geschmack, das den guten Geschmack verdarb"[251]); der reife Goethe suchte und fand das Heil in einer erneuten sittlichen Vertiefung der

[246]) Man wird gut tun, die Leistungen des „Sturm und Drang" für die Anerkennung der altdeutschen Kunst nicht zu sehr nur als „Ansätze und Fragmente" (Eberlein, p. 22) zu betrachten und sie womöglich mit einem tragischen Mäntelchen zu bekleiden, denn das hieße ihren Charakter verkennen und auch die Bedeutung des Klassizismus für die deutsche Kunstgeschichtsschreibung unterschätzen. Schlosser, Materialien IX, 1920 p. 55, nannte Goethes Hymnus daher „den ersten Heroldsruf der Romantik". — Eine vorzügliche Würdigung der geistesgeschichtlichen Verdienste der Romantiker um die Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung findet sich bei Waetzoldt, Bd. 1, p. 217 ff.

[247]) Weihnachten 1796, mit Jahrzahl 1797 erschienen.

[428]) Ueberschrift des letzten Beitrages von Wackenroder in den „Herzensergießungen".

[249]) In diesem Sinne äußerte sich auch Friedrich Schlegel: „Unsere Darstellung hiesiger Kunstwerke der alten Schule ist nichts anders als ein Beitrag dazu, die poetische Absicht oder die Idee in einem jeden Gemählde deutlich zu machen." Werke Bd. 6, 1846 p. 83—84.

[250]) In den Michael Bernays von Schülern und Freunden gewidmeten „Studien zur Litteraturgeschichte" hat Heinrich Wölfflin 1893 bereits die „Herzensergießungen" mit den „Propyläen" verglichen. vgl. p. 64 ff.

[251]) vgl. Herders Werke, Bd. 5, p. 637.

Antike; Wackenroders schlichtes, religiöses und inniges Empfinden verwies auf die fromme Kunst des Mittelalters.

Wackenroder hat die Schwenkung allgemein vollzogen, von nun an blieb die Beschäftigung mit altdeutscher Kunst nicht mehr allein die Sache einiger einsichtiger Köpfe, sie wurde zu einer Herzensangelegenheit der breiten Schichten. Die empfindungsmäßigen Zugänge waren erschlossen, das Interesse geweckt und somit auch die Wege für die wissenschaftliche historische Durchdringung des Gebietes geebnet. Das neue Verhältnis zur alten Kunst vermochte Wackenroder nur hilflos und ungenügend anzudeuten. Die formalen ästhetischen Werte der mittelalterlichen Kunst, sowohl der altdeutschen als auch der italienischen, hat er eigentlich kaum erneut verstanden. Sein kunstgeschichtliches Wissen und sein rationales ästhetisches Erkenntnisvermögen blieben vielfach in den Anschauungen der Kronzeugen Matthias Quadt von Kinckelbach und Joachim von Sandrart befangen [252]). Goethes höhnische Ablehnung der „Herzensergießungen" [253]) beruhte nicht zuletzt auf eben dieser unvollkommenen geistigen Vertiefung und Bewahrheitung der neuen Gesinnung. Was Goethe dabei aber übersah, war die Tatsache, daß das geistesgeschichtlich Neue und Fruchtbare nicht erst der rationalen intellektuellen Formulierung bedarf, um wirksam werden zu können, sondern zumeist schon seine Mission als gefühlsmäßig artikulierter Ausdruck erfüllt.

August Wilhelm Schlegel war es beschieden, Wackenroders „Herzensergießungen" als erster zu verstehen, ihre Werte klarzulegen und das schüchterne Beginnen erfolgreich fortzusetzen. In seiner Rezension [254]) des Büchleins erkannte er sogleich die Bedeutung dieser neuen gefühlsmäßigen Einstellung zur alten Kunst. Die stille Sammlung und liebevolle Empfänglichkeit des Gemüts schien auch ihm einzig die Gewähr für das Verständnis eines Kunstwerkes zu bieten, das man erst dann „ganz versteht, bis man tief in seinen und seines Urhebers Sinn eingedrungen ist" [255]). Freilich so weit wie Wackenroder ging Schlegel nicht. Der „Kunstgenuß" beruhte für seine Auffassung vor allem auf dem „freien Spiele der Einbildungskraft" und unterschied sich dadurch wesentlich von der gläubigen Andacht des Klosterbruders. Die überlegene Denkweise A. W. Schlegels hatte überhaupt mit der schlichten und innigen Gesinnung Wackenroders nur das Empfindungsmäßige gemeinsam, und auch dieses wurde sogleich intellektuell zergliedert und weiter entwickelt. Die Simplizität des Klosterbruders war aus einer bewußten Abkehr von der unbefriedigenden Gegenwart und schwärmerischen Versenkung in eine idealisierte Vergangenheit erwachsen. A. W. Schlegel trachtete die neue Empfindung aus den Bedingungen der eigenen Zeit zu entwickeln und zu begründen. Wackenroders religiöses Interesse für die alte Kunst fand nach Schlegels Auffassung darin seine Rechtfertigung, „daß die neuere Kunst bei ihrer Wiederherstellung und ihrer größten Epoche mit der Religion in einem sehr engen Bunde stand" [256]).

Beide anerkannten somit den religiösen Ursprung aller wahren Kunst; aber während Wackenroder sich damit zufrieden gab, der alten Kunst gefühlsmäßig nahe gekommen zu sein, vertiefte Schlegel diese neue Berührung durch die historische und philosophische Erkenntnis und bemühte sich um eine psychologische Begründung der neuen Auffas-

---

[252]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 21, 25, 220, 222.

[253]) In den Tag- und Jahresheften 1802 sprach er sich dagegen aus, daß die „Frömmigkeit als alleiniges Fundament" der Kunst in Betracht komme. — In dem von J. H. Meyer verfaßten Aufsatz „Ueber Polygnots Gemählde" (Extrabeilage zum dritten Quartal der Jenaischen Allgemeinen Litteraturzeitung 1805) fügte Goethe einen scharfen Ausfall auf die gefühlsseligen Romantiker ein: „Wem ist in diesen Phrasen die neukatholische Sentimentalität nicht bemerklich, das klosterbrudisirende, sternbaldisirende Unwesen, von welchem der bildenden Kunst mehr Gefahr bevorsteht als von allen Wirklichkeit fordernden Calibanen?" W. A., Bd. 48, p. 122, Lesarten, p. 267.

[254]) erschienen in der Allg. Litt. Ztg. 1797 Nr. 46, hier zitiert nach dem Abdruck in „August Wilhelm von Schlegel's sämmtlichen Werken", hrg. von Eduard Böcking, Bd. 10, Leipzig 1846 p. 363—371.

[255]) A. W. Schlegel, Bd. 10, Leipzig 1846 p. 364.

[256]) A. W. Schlegel, Bd. 10, Leipzig 1846 p. 365.

sung [257]). Herders Hinweis auf die elementare Bedeutung der christlichen Kirche für die Entwicklung der abendländischen Kunst findet sich auch in der Rezension der „Herzensergießungen": „An einem Gottesdienste, der zum Untergange der alten Kunst nur allzuviel beigetragen hatte, richtete sich die neuere wieder auf, sie empfing nicht nur die Beschäftigung von ihm, sondern auch ihre höchsten Gegenstände, Madonnen, Heilande, Apostel und Heilige." In der Art, wie A. W. Schlegel und späterhin Goethe denselben Gedanken auswerteten, zeigt sich die grundsätzliche Verschiedenheit ihrer Geschichtsbetrachtung. Goethe versuchte damit die Kontinuität der künstlerischen Entwicklung von der Antike her nachzuweisen und zugleich die von der christlichen Kirche verursachte innere Veränderung des künstlerischen Wollens zu erklären. Schlegel dagegen wollte seine Ueberzeugung vom psychischen Verlauf jeder künstlerischen Entwicklung darlegen: „Es ist schwer zu sagen, was diese Stelle ausgefüllet haben würde, wenn die Wiederbelebung der Kunst in Zeiten und unter Völker gefallen wäre, wo schon die strengere Vernunft alle sinnlichen Ausschmückungen einer auf das Unsinnliche gerichteten Religion verworfen, und die Stufenleiter der Andacht, welche den Menschen in seinem unendlichen Abstande von der Gottheit durch die Verehrung befreundeter Wesen gebaut wird, eingerissen hatte" [258]).

Für Schlegel verband sich mit dem Begriff „Wiederbelebung der Kunst" mehr als das bloße Weitergedeihen der Kunstfertigkeiten. Die mittelalterliche Kunst besaß für ihn nicht nur Daseinsberechtigung um der Kontinuität willen, gleichsam als notwendige Vorstufe für die Entfaltung der großen, allein anerkennenswerten Meister des 16. Jahrhunderts, Schlegel empfand und begriff vielmehr gleich Wackenroder ihren eigenen Wert. Die Wiederherstellung der Künste erwuchs aus der frommen Gesinnung des Mittelalters, und die Wiedergeburtsidee wurde ihres humanistischen Einschlages entledigt und religiös begründet. Im Dresdener Gemäldegespräch ließ er ferner die Auffassung gelten, daß die altdeutschen Meister die schönste Blüte der eigenen vaterländischen Kunstentwicklung darstellten[259]). Herders Lehre von den Volksindividualitäten, die einstmals bereits dem jungen Goethe die Bedeutung der alten einheimischen Kunst ahnungsweise erschlossen hatte, wurde von den Romantikern in weiterem Umfange erfaßt und gab die Grundlage, um die altdeutsche Kunst als nationalen Ausdruck des eigenen Volkes zu verstehen [260]). Die nach seiner Ueberzeugung für jegliche kunstgeschichtliche Betrachtung notwendigen nationalen Gesichtspunkte hat A. W. Schlegel in den Berliner Privatvorlesungen „über schöne Litteratur und Kunst" näher begründet.

Hier vor allem entwickelte er die Bedeutung der „großen allgemeinen Antinomie des antiken und modernen Geschmacks" [261]). Hier wurde der humanistischen Wiedergeburtsidee das entschiedene Bewußtsein vom Werte der eigenen neueren Kultur als ebenbürtig gegenübergestellt und die Erkenntnis ausgesprochen, daß „für die Kunstgeschichte die Anerkennung des Gegensatzes zwischen dem modernen und antiken Ge-

---

[257]) „Es ist, als ob immer ein religiöser Antrieb das Streben des bildenden Künstlers, Ideen von höheren Naturen in die Form der Menschheit aufzufassen, anregen und bestimmen müßte. Die überirdischen Darstellungen der alten Kunst hat der Volksglaube durchaus veranlaßt, und was die neuere in diesem Fache Eigentümliches besitzt, hat ebenfalls alles eine religiöse Beziehung." A. W. Schlegel, Bd. 10, p. 365.

[258]) A. W. Schlegel, Bd. 10, p. 365.

[259]) Er widersprach auch nicht der gefühlsvollen Aeußerung Reinholds: „die Erinnerung an die Zeit, wo wir auf dem Wege waren, eine ächte einheimische Kunst zu bekommen, wenn ungünstige Umstände und die Sucht des Fremden es nicht verhindert hätten, macht mich immer recht wehmütig". Die Gemählde. Ein Gespräch von W. Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Bd. 2, Berlin 1799 p. 75.

[260]) Ueber die Bedeutung Herders für die Romantik. vgl. Oskar Walzel, Deutsche Romantik, Bd. 1, 1918[4] p. 11 ff.

[261]) J. Minor, A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Erster Teil (1801—1802) Die Kunstlehre. Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jhs. in Neudrucken herausgegeben von Bernhard Seuffert, 1884 p. 22.

schmack höchst wesentlich" [262]) sei. „Man hat oft über den Vorzug der Alten und Neuern gestritten, allein man hat sie nur dem Grade nicht der Art nach verschieden geglaubt." Alles was sich mit der antiken Kunst nicht vergleichen ließ, war daher von den humanistischen und klassizistischen Kunsttheorien als qualitativ minderwertig verurteilt worden. Für die Kunstgeschichte bedeutete es infolgedessen „eine große Entdeckung, daß dasjenige, was man bisher als die ganze Sphäre der Kunst betrachtete (indem man den Alten uneingeschränkte Autorität zugestand) nur die eine Hälfte ist". Bezeichnend für die dem Klassizismus noch nah verwandte Auffassung und sein eigentlich historisches Denken ist die Folgerung, die A. W. Schlegel aus diesem Ergebnis zog: „das classische Alterthum selbst kann dadurch weit besser verstanden werden als aus sich allein" [263]).

Die innere Verquickung der Wiedergeburtsidee mit den bisherigen Versuchen zu einer autonomen abendländischen und nationalen kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise hatte Schlegel als erster in aller Schärfe erkannt und herausgearbeitet. Ihm war es zudem bewußt geworden, daß der in der Geschichte sich geltend machende Gegensatz zwischen antikem und modernem Geschmack aus der Geschichte selbst nicht restlos verstanden werden könne und nur mit Hilfe der „Theorie" [264]), also durch weltanschauliche Voraussetzungen der eigenen Geschichtsbetrachtung, zu lösen sei. Die Kunstgeschichte sollte nach Schlegels Ueberzeugung zur Darlegung des „unendlichen Fortschrittes im Menschengeschlechte" dienen und würde mithin ein Stück „Bildungsgeschichte der Menschheit zu dem was für sie Zweck an sich ist, dem sittlich guten, dem wahren und schönen" [265]). Der Gegensätzlichkeit von Antik und Modern sich bewußt, sollte die Betrachtung die Kunst überall vorurteilslos so zu erfassen versuchen, „wie sie sich in verschiednen Zeitaltern, unter verschiednen Nationen gestaltet hat" [266]). Denn „die Kunst erscheint überall an ein nationales und locales Element gebunden, also unter Beschränkungen" [267]). Erst nach diesem behutsamen Aufspüren der nationalen geschichtlichen Erscheinungsform des „ewig regen Kunstgeistes" bestünde dann die Möglichkeit zu einer eigentlichen, vom Zufälligen abstrahierenden kosmopolitischen Geschichte der Kunst. Der Unterschied zu den gleichzeitig von Goethe in den „Propyläen" und in der Gedenkschrift für Winckelmann ausgesprochenen Ideen tritt deutlich hervor. A. W. Schlegel hat die Hinfälligkeit der Teleologie in den Geschichtskonstruktionen des Humanismus und Klassizismus erkannt und ausgesprochen. Die Antinomie antik-modern gestattete nicht mehr die Annahme einer eng umgrenzten und nach antiken Idealen formierten künstlerischen Entwicklung. Als Ziel inskünftiger kunstgeschichtlicher Forschung wurde die unabhängige Würdigung der neueren Kunst *neben* der antiken bezeichnet.

Die Kunstgeschichte soll deshalb auch „keine Elegie auf das verlohrne und unwiederbringliche goldne Zeitalter seyn" [268]). Auch Heinse [269]) hatte einstmals die antike Kunst als „wunderbar fremdschön" und „als ein Zeugnis von der Jugend des menschlichen Geschlechts" empfunden, hatte den Begriff der Volksschönheit entwickelt, war Rubens nahe gekommen und schließlich doch in klassischen Idealen befangen geblieben. Noch weniger vermochte Georg Forster [270]) den deutlich empfundenen Gegen-

---

[262]) Edit. Minor, p. 21.
[263]) Edit. Minor, p. 22.
[264]) Edit. Minor, p. 37.
[265]) Edit. Minor, p. 13.
[266]) Edit. Minor, p. 15.
[267]) Edit. Minor, p. 16.
[268]) Edit. Minor, p. 19.
[269]) vgl. p. 38.
[270]) vgl. „die Kunst und das Zeitalter", Thalia Heft 9, 1790. Wiederabgedruckt in „Georg Forsters sämmtlichen Schriften", Bd. 5, Leipzig 1843 p. 235 ff. Goethe hat die dort gebotenen Formulierungen für seine eigenen Schriften offensichtlich benutzt.

satz zwischen Antik und Modern für sich selbst harmonisch zu lösen. Sein Thalia-Aufsatz über die „Kunst und das Zeitalter" war eine erschütternde Elegie auf die verblichene antike Schönheit und als Forster 1790 im Kölner Dom [271]) von dem „Unaufhaltsamen" und der „majestätischen Einfalt" der Gotik ergriffen wurde, da erging es ihm gleich wie dem jungen Goethe, die anfängliche Begeisterung wich rasch dahin, als das besondere Objekt seiner Anteilnahme aus dem Gesichtsfeld verschwand. Die Verehrung, die A. W. Schlegel für die antike Kunst hegte, war im Grunde nicht minder tief [272]). Sie war notwendiger und verbindlicher Ausdruck seiner geschichtlichen Erfahrung, aber sie war zugleich auch mit der neueren Kunst viel inniger verbunden als bei Heinse, Goethe und Forster.

Aus dem Bereich der Frühromantik stehen daher A. W. Schlegels kunstgeschichtliche Ansichten nicht bloß zufällig dem klassizistischen Standpunkt am nächsten [273]). Die Rezension der „Herzensergießungen" verriet in keiner Weise eine besondere Sympathie für die von Wackenroder so liebevoll gepriesene altdeutsche Kunst, und auch jene Wehmut über den tragischen Verlauf der „ächten einheimischen Kunst" äußerte im Dresdener Gemäldegespräch nicht Waller (A. W. Schlegel), sondern Reinhold (Friedrich Schlegel, Novalis, Steffens). Waller stellte im Gegenteil die bezeichnende Frage, ob nicht der altertümliche Eindruck der Werke Holbeins (Dresdener Kopie der Madonna des Bürgermeisters Jakob Meyer) auf „gothischer Eingeschränktheit" beruhe, und er fand dieses Zurückbleiben Holbeins umso merkwürdiger, als der Künstler „doch grade in der blühendsten Periode der Italienischen Kunst lebte" [274]). A. W. Schlegel hat sich auch späterhin über altdeutsche Malerei nicht ausführlicher ausgesprochen. In der Berliner Privatvorlesung wurde, nach Schlegels dürftigen Notizen zu schließen, auch die gotische Baukunst nur allgemein in ihren Wesensunterschieden gegenüber der antiken erörtert [275]). Als er 1827 die Vorlesung in Berlin nochmals vortrug, berichtigte er wohl das Geschichtsbild durch Berücksichtigung des „byzantinischen Stiles", die altdeutsche Malerei dagegen fand keine vermehrte Beachtung, trotzdem dies durch die allgemeine Begeisterung der damaligen Zeit naheliegend gewesen wäre.

Diese Zurückhaltung ist bezeichnend für seine kritische Vorsicht gegenüber dem wissenschaftlich noch ungeklärten Tatbestand der mittelalterlichen Kunst. Sie erweist die geringere Verbundenheit mit den besonders vom jüngeren Bruder Friedrich Schlegel verfochtenen kulturpolitischen Zielen, sie ist andererseits auch ein interessantes Zeugnis für das Beharrungsvermögen des überlieferten künstlerischen Geschmackes. A. W. Schlegel blieb auf dem Gebiete der bildenden Kunst bei den Maßstäben der bisherigen, italienisch orientierten Aesthetik. Die Erkenntnis der Antinomie antik-modern verwertete er lediglich zur Charakterisierung des religiösen Gehaltes der neueren Kunst, die formale Erscheinung unterwarf er noch der überlieferten Beurteilungsweise. Die Wiedergeburtsidee trat infolge der nachdrücklichen Betonung der Antinomie zurück, sie behauptete sich indessen in verallgemeinerter und religiöser, das nordische Mittelalter ebenfalls umfassender Form.

Der jüngere Bruder *Friedrich Schlegel* schritt auf den von Wackenroder bereiteten Bahnen weiter. Er begnügte sich nicht mit der Anerkennung der neuen toleranten und

---

[271]) Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790. Sämmtliche Schriften, Bd. 3, p. 26, 27; vgl. hierzu auch Anmerkung Nr. 215.

[272]) „Eine solche vollendete Harmonie des Lebens und der Kunst wie sie in der griechischen Welt stattfand, und die von einer Seite unendlich über unserm jetzigen Zustande ist, wird man zwar in derselben Art nie wiederkommen sehen. Allein jene schöne Periode fiel in die Jugend, ja zum Theil in die Kindheit der Welt, wo sich die Menschheit noch nicht recht auf sich besonnen hatte." vgl. Edit. Minor, p. 19.

[273]) vgl. auch Waetzoldt, Bd. 1, p. 247, 249, 250 ff.

[274]) Die Gemählde, p. 76.

[275]) Edit. Minor, p. 181.

gefühlsmäßigen Betrachtung der mittelalterlichen Kunst [276]). Er verhielt sich auch weniger kritisch zurückhaltend gegenüber dem noch ziemlich unerforschten Kunstgebiete. Die Ergebnisse waren daher auch mehr fordernd als forschend und mehr behauptend als feststellend. Seine Beschäftigung mit der mittelalterlichen Kunst galt überhaupt nur in geringem Maße historischen Interessen, sie diente vielmehr zur Verdeutlichung der eigenen kulturellen Ziele und Anschauungen [277]). Auch A. W. Schlegels Antinomie antik-modern entsprang zwar letzten Endes dem Bedürfnis, die aktive Stellungnahme für die modernen künstlerischen Ziele geistig begründen zu können, sie wirkte aber nicht in demselben Maße agitatorisch wie Friedrich Schlegels grundsätzliche Unterscheidung zwischen mittelalterlicher, vorbildlicher und neuerer, bereits in ihrem Entstehen den Keim des Verfalls in sich bergender Kunst. Der so nachdrücklichst immer wieder betonte Gegensatz beruhte letztlich, wie die Antinomie antik-modern, auf der Ablehnung der Barockkunst durch Winckelmann. Friedrich Schlegel aber verband mit der Ablehnung von Manierismus und Barock die Offenbarung der mittelalterlichen christlichen Kunst, der alsbald eine nicht weniger dogmatische Bedeutung zugemessen wurde. Trotzdem darf der wissenschaftliche Wert seiner neuen Ideen und insbesondere ihr Einfluß auf die deutsche Kunstgeschichtsschreibung der nachfolgenden Zeit nicht übersehen werden [278]).

Durch die einseitige Charakterisierung der mittelalterlichen Kunst auf Kosten der neueren, und besonders durch die Winckelmann nachgebildete Theorie von den frühzeitig im 16. Jahrhundert sich einstellenden Verfallserscheinungen [279]), hat Friedrich Schlegel auf lange Zeit hinaus in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung die ab-

[276]) „Die ächte Quelle der Kunst und des Schönen aber liegt im Gefühl. Mit dem Gefühl ergiebt sich der richtige Begriff und Zweck der Kunst von selbst, und das bestimmte Wissen dessen, was man will, wenn gleich der Künstler es nicht in Worten, sondern nur praktisch bewähren kann." Werke, Bd. 6, 1846 p. 166.

[277]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 253 ff. Diese beruhten auf der Ueberzeugung, daß „die Kunst selbst von der ursprüglichen Bestimmung, die sie in alten Zeiten überall hatte, die Kirche und den katholischen Glauben zu verherrlichen, nicht abweichen darf". Werke, Bd. 6, 1846 p. 86.

[278]) Einzig Waetzoldt hat Friedrich Schlegel bisher in dieser Hinsicht Gerechtigkeit widerfahren lassen. — Emil Sulger-Gebing, Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst, 1897 p. 77, nannte A. W. Schlegel den für das Verhältnis zur Kunst gewichtigeren. Oskar Walzel, Deutsche Romantik, Bd. I, 1918[4] p. 90, bezeichnete A. W. „auf dem Felde der bildenden Kunst besser geschult als seinen Bruder". Beide Urteile betrafen vornehmlich die kunsttheoretischen Leistungen und nahmen weniger Rücksicht auf das persönliche Verhältnis zur bildenden Kunst und die Leistungen auf dem Gebiete der Kunstgeschichtsschreibung. In der kunstgeschichtlichen Literatur ist Friedrich Schlegel von Waagen und Kugler keines anerkennenden Wortes gewürdigt worden, trotzdem gerade diese Autoren ihre allgemeinen Ansichten über den Charakter der altdeutschen Malerei ihm verdankten. Die zeitliche Nähe, die durch Carl Friedrich von Rumohr für die Forschung ausgebildete Akribie und die daraus erwachsende Abneigung gegenüber Schlegels unkritischer Interpretation der kunstgeschichtlichen Tatsachen bieten dafür eine gewisse Erklärung. Ein Wort der Anerkennung verdient auch Friedrich Schlegels Urteilsvermögen bei der Herausgabe der Wiener Zeitschrift „Deutsches Museum", denn hier erschienen 1813 C. Fr. v. Rumohrs „Fragmente einer Geschichte der Baukunst im Mittelalter" und der Aufsatz „Vom Ursprunge der gothischen Baukunst", (beide im 3. Band). Wichtig sind fernerhin im 2. Band Schlegels Beitrag über das „Schloß Karlstein bey Prag" und die „Beschreibung altdeutscher Gemählde. Fragmente aus einem Briefwechsel. Von Amalia von Hellwig, gebornen von Imhoff".

[279]) Von der „neueren Schule der italienischen Mahlerei, die durch Raphael, Titian, Corregio, Julio Romano, Michael Angelo vorzüglich begründet ward, wiewohl auch andre nicht so Epoche machende Mahler noch wesentlich dazu mitgewirkt haben, sind unstreitig; so wie sie selbst den höchsten Gipfel der ausübenden Kunst und nicht mehr zu übertreffenden Kunstfertigkeit in allen practischen Theilen derselben erreichten; zugleich auch schon die ersten Keime für das Verderben der Kunst ursprünglich hergekommen; welche dann von ihren Nachfolgern und Nachahmern in den verschiedenen Schulen zur breiten, allgemeinen Bahn der falschen Kunstmanier erweitert wurden, obwohl die ersten Anfänge der Abweichung schon in jenen letzten großen Meistern der alten Mahlerzeit liegen". vgl. Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802—1804, zitiert nach „Fried. v. Schlegel's sämmtlichen Werken, zweite Originalausgabe", Bd. 6, Wien 1846 p. 60—61. Die Beschreibungen waren ursprünglich an Ludwig Tieck gerichtet und erschienen erstmals in Schlegels „Europa", Frankfurt 1804.

schätzige Beurteilung des Manierismus wirksam gemacht [280]). Der Verfall der neueren Kunst ergab sich für Schlegel auf ästhetischem Gebiete aus eben jenen Zielen, die u. a. Sandrart und Mengs dem künstlerischen Schaffen gesetzt hatten, und die in ihrer Ueberschätzung des technischen Könnens dem romantischen Bedürfnis nach gefühlsmäßiger Erfassung und Vertiefung des Einzelnen und des Ganzen so entgegengesetzt waren. An der neueren Kunst vermißte Friedrich Schlegel zudem die innige Verbundenheit und Dienstbarkeit ihrer Absichten gegenüber den Ideen der christlichen Kirche. Die neueren Maler hatten vergessen, daß ihr Schaffen „eine dem Göttlichen gewidmete, das Göttliche darstellende Kunst ist", und so entstand aus einer Vermischung historischer Erkenntnis mit persönlichen Ueberzeugungen von den letzten Zielen der bildenden Kunst seine Geschichtstheorie des Manierismus [281]).

Die lehrhafte Tendenz beherrschte seine Kunstbetrachtung wie ähnlich zuvor bei Heinse und Goethe. Die kunstgeschichtliche Darstellung der altdeutschen und altniederländischen Malerei in den „Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden" sollte den suchenden Künstlern die Denkart der alten Maler und damit den Zugang zur einzig „wahren" Kunst erschließen [282]). Schlegels Deutung der alten Denkart ist freilich weniger aus der Betrachtung der Kunstwerke erwachsen, als viel mehr aus der romantischen Anschauung vom Wesen der bildenden Kunst entwickelt und in die Kunstwerke

---

[280]) Die Versuche, die Kunst des Manierismus neu zu werten, sind bekanntlich erst in jüngster Zeit erfolgt, nach dem zu Ende des 19. Jahrhunderts Michelangelos Bedeutung kunstgeschichtlich klargelegt worden war.

[281]) „So wie aber die Kunst im Technischen zur Vollkommenheit gesteigert und durch die Sicherheit in der Ausführung, nun auch die Fülle der Anmuth in der sinnlichen äußern Erscheinung zugleich mit der innern, geistigen Schönheit zu erreichen möglich ward; fing alsbald die Idee an, durch Nebenabsichten verdunkelt zu werden, und sich endlich ganz in diese zu verlieren. Man wollte seine Kunst und seltene Kenntniß sehen lassen und dadurch Erstaunen erregen; man strebte vor allem nach dem Sinnenreiz und suchte wohl gar wollüstige Eindrücke, oder man verwirrte sich in allerlei andre eitle Zwecke; man wählte heidnische Gegenstände, und behandelte auch die christlichen auf eine ganz flache, möglichst sinnliche, beinah selbst heidnische, im Grunde aber eben darum ganz sinnlose Weise. Die italienische Schule verfiel mehr und mehr in eine anfangs erzwungene und erkünstelte, zuletzt aber völlig oberflächliche und charakterlose, nichts sagende, flache Idealität." ibid. p. 88. Als „eines der ersten Kennzeichen, welches die Entartung der Kunst zu begleiten, oder ihr voranzugehen pflegt", nannte Schlegel die für die ästhetischen Interessen seiner Zeit selbst bezeichnende Tatsache: „wenn eine Kunst in das Gebieth irgend einer andern einzugreifen und hinüberschreiten anfängt, wie dies schon bei jenen berühmten Meistern der Fall war". Für diese Verwischung der Grenzen machte er in erster Linie Michel Angelo verantwortlich, aber auch bei den andern wurde „das weit umfassende, alles ergreifende, aber eben darum auch leicht nach allen Seiten abschweifende Streben der neuern Schule" bereits in seinen Folgen deutlich. Historiographisch interessant ist fernerhin die kunstgeschichtliche Vorstellung, die sich Schlegel von der Entwicklung des 15. und 16. Jahrhunderts mit Hilfe seiner Theorie bildete. Mantegna, Bellini, Perugino und Masaccio verkörpern im Gegensatze zu den Neuern die „enge und strenge Beschränkung", dahin gehört „selbst der tiefsinnige Leonardo, wiewohl dieser schon eine Annäherung zu der neuern Schule zu enthalten scheinen könnte, so wie Raphael hingegen unter den Neueren am meisten noch an die alte sich anschließt". (ibid., p. 61).

[282]) Der lehrhafte Zweck seiner Darstellung zeigte sich besonders in der Entwicklungsgeschichte der altdeutschen Malerei. Die eigentliche Darlegung der „Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst" schloß sich hier an, weil Friedrich Schlegel in der „altdeutschen Kunst" die nächste Uebereinstimmung mit den eigenen ästhetischen Ideen und sittlichen Forderungen feststellen zu können glaubte. Die altdeutsche Kunst war noch am ehesten einer religiösen und gefühlsmäßigen Erfassung im Sinne der Romantiker zugänglich, die Beschäftigung mit ihr entsprach zudem dem nationalen Bewußtsein des Betrachters und gab Gelegenheit, bisher vernachläßigte Werte der allgemeinen Anerkennung zuzuführen und selbst in der geistesgeschichtlichen Entwicklung von einem neuen Punkte aus mitzuwirken. Schließlich spielte bei Friedrich Schlegels besonderer Berücksichtigung der altdeutschen Kunst auch noch der Umstand mit, daß er sich auf diesem Gebiete den Sammeleifer und die emsigen Nachforschungen der Brüder Boisserée zunutze machen konnte, daß Tiecks analoge Interessen der altdeutschen Poesie galten und er selbst von der alten italienischen Kunst nur weniges aus eigener Anschauung kannte. vgl. Walzel, Deutsche Romantik, Bd. I, 1918[4] p. 80 ff. Waetzoldt, Bd. I, p. 252, 263. Die Vorbildlichkeit der altdeutschen Malerei fand ihre Begründung im Nachweis des vorzeitigen und willkürlichen Abbruchs der Entwicklung und der noch harrenden Aufgaben. Die Darstellung ging deshalb darauf aus zu zeigen, wie die Größe jener Kunst durch entwicklungsgeschichtliche und allgemeinpolitische Kräfte rasch in Manierismus und Verfall ausartete. Dürer hatte die Größe und das Wesen der

hineininterpretiert worden[283]). Die „Gemäldebeschreibungen" waren indessen trotz diesen Vorbehalten eine wertvolle Bereicherung der Geschichtsschreibung über die altniederländische und altdeutsche Kunst. Der Versuch, die vorhandenen Kunstwerke geschichtlich zu ordnen und als Einheit entwicklungsgeschichtlich zu begreifen, wurde hier zum ersten Mal in größerem Umfange unternommen und hat tatsächlich viel zur vorläufigen Klärung der geschichtlichen Vorstellungen beigetragen.

Friedrich Schlegels Entwicklungsgeschichte der altniederländischen und altdeutschen Kunst beruhte auf den von der Wiedergeburtsidee beherrschten Ansichten der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung [284]). Abgesehen von den besonderen Zielen Schlegels liegt der Unterschied einzig in dem Umstande, daß nunmehr auch für die Zeit bis zum Aufblühen der abendländischen Kultur das Vorhandensein einer eigentlichen Kunst anerkannt wurde [285]). Diese Anerkennung erwuchs aus ähnlichen Ueberzeugungen wie bei A. W. Schlegel, sie gelangte hier aber in verstärkter Weise zum Ausdruck. Die altchristliche und frühmittelalterliche Kunst hatte ebenfalls — wenn auch in einer der jetzigen Betrachtung nicht mehr geläufigen Art — der Verherrlichung des christlichen Glaubens treu gedient und somit die eigentliche Aufgabe der Kunst erfüllt. Daraus ergab sich gegenüber der früheren scharfen Trennung und bewußten Hervorhebung der neueren abendländischen Kunst eine verstärkte Betonung des Gemeinsamen [286]). Die Wiedergeburtsidee verlor ihre gesinnungsmäßige humanistische Bedeutung. Die Beibehaltung beruhte auf ihrem überlieferten Sinn als Hilfskonstruktion zur Ueberbrückung unerforschter Gebiete. In der Geschichte der altniederländischen Malerei hat sie sich beispielsweise in dieser Funktion noch bis in die Gegenwart behauptet [287]).

Das Wiedererwachen der Künste im Norden war nunmehr zeitlich so weit zurückverlegt worden, daß die Betrachtung die gesamte Entwicklung der niederländischen und deutschen Tafelmalerei umfaßte. Schlegel nannte zwar Jan van Eyck den „großen wissenschaftlichen Begründer und stiftenden Meister der niederländischen Mahlerkunst" und schien sich damit zur alten Auffassung Sandrarts zu bekennen, sein Geschichtsbild zeigt indessen, daß er dem Meister diese hohe Auszeichnung nur in einem übertragenen Sinne zugedacht hatte. Er beachtete weder die durch das Auftreten des Jan van Eyck

---

Kunst am tiefsten erfaßt, ihre Aufgaben in großem Umfange bereits erkannt, aber nur zum kleinsten Teil über die Skizzierung der Idee hinaus verfolgt. Aehnlich wie Michelangelo hatte auch er schon die Keime des Verfalls in die eben aufblühende Kunst hineingetragen. Er hatte „unschuldigerweise zur Verbreitung jenes Grundirrthums der Neuern, der alles verderbenden und für die Anschauung und Theorie nicht minder als für die praktische Ausführung zerrüttenden Trennung von Zeichnung und Colorit" mitgeholfen. (Bd. 6, 1846 p. 105).

[283]) vgl. Waetzoldt, Bd. I, p. 259. Ein Vorgehen, das übrigens in der Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung nicht vereinzelt dasteht, sich vielmehr auf der Frühstufe jeder Geschichtsschreibung zu finden pflegt, das man aber Friedrich Schlegel mit besonderem Nachdruck angekreidet hat.

[284]) „Schon hatte man länger als ein Jahrtausend seit der ersten festeren Begründung des Christenthums, die zur Andacht bestimmten Heiligenbilder, immer in der gleichen bloß sinnbildlichen Weise, welche man etwa den sogenannten hetrurischen Werken, oder dem ältesten Styl in der antiken Kunst entgegenstellen könnte, wiederholt; sowie diese bloß priesterliche Mahlerei in der griechischen Kirche noch jetzt üblich ist; als plötzlich in dem regeren Abendlande, wie wir einen ähnlichen Aufstrahl für die alte Kunst in den äginetischen Figuren zuerst bemerken, mit Giotto in Italien und mit den Vorgängern von Eyk in den deutschen Niederlanden eine neue Morgensonne für die christliche Mahlerkunst aufging." vgl. Bd. 6, 1846 p. 127.

[285]) Diese Erweiterung des Bereiches der Kunstgeschichte ging hauptsächlich auf die Forschungen von Muratori und Maffei zurück und machte sich in der deutschen kunstgeschichtlichen Literatur bereits 1779 in jenem Schreiben an den Herausgeber des „Teutschen Merkur" geltend. vgl. Anmerkung 184, p. 40; Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste Bd. 1, 1798 p. 38.

[286]) Diese Feststellung deckt sich mit der allgemeinen Beobachtung Walzels, Deutsche Romantik I, 1918[4] p. 75 und zeigt somit am Beispiel der Wiedergeburtsidee die innige Verbindung der Geschichtsbetrachtung mit persönlichen weltanschaulichen Problemen bei Friedrich Schlegel.

[287]) Max Dvořák hat dies zum erstenmal mit aller Deutlichkeit in seinem historiographischen Ueberblick der van Eyckforschung festgestellt, vgl. Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, Jahrbuch d. Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, 1904; Gesammelte Schriften, 1925 p. 6 ff.

gegebene obere Zeitgrenze, noch stützte er seine Darstellung auf die von Carel van Mander und Sandrart diesem Künstler zugeschriebenen technischen Verdienste, sein Interesse galt vielmehr ohne Einschränkung allen ihm bekannt gewordenen Tafelbildern religiösen Inhalts. Die ursprüngliche Frage nach dem Zeitpunkt des Wiedererwachens der Künste im Norden war als geklärt und für die Romantik unwesentlich in den Hintergrund getreten. Die altdeutsche und die niederländische Malerei sollten fortan als selbständige organische Gebilde geschichtlich betrachtet werden, und ihre schließliche Berührung mit der italienischen Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts erschien daher unter einem wesentlich anderen Aspekt als bisher. Der Anschluß an die Kunstweise der Italiener bedeutete nicht mehr die Rückkehr zur wahren und besseren Kunst, war kein Aufstieg mehr, sondern Verfall [288]). Diese Auffassung stützte sich bei Friedrich Schlegel freilich kaum auf wissenschaftliche Feststellungen. Die Tatsache des „Italienisierens" widersprach an sich seiner Auffassung vom Wesen der Kunst, und dies genügte ihm zur Verurteilung jener Bestrebungen. Die Möglichkeit zu einem tieferen geschichtlichen Verstehen der nordischen Kunstentwicklung war aber durch diese Befreiung von den italienischen Gesichtspunkten nunmehr gegeben. Auch die Berührung mit der antiken Kunst wurde nicht mehr als notwendig und fördernd für die Entwicklung der einheimischen Malerei bewertet. Für Friedrich Schlegel war die einstige Hauptfrage bezeichnenderweise von nebensächlicher Bedeutung [289]). Die Verwendung antiker Kunstformen im Sinne der Klassizisten [290]) erwog er schon gar nicht ernstlich [291]), zur Erwägung stand für ihn einzig, ob antike Motive für die neuere Kunst geeignet seien. Und selbst diese Frage hatte nach seiner Auffassung nur für die italienische Malerei eine gewisse geschichtliche Bedeutung.

---

[288]) In gewissen „altniederländischen Gemählden bemerkt man eine ganz bestimmte Annäherung an den italienischen Styl, oder um genauer zu sprechen, ein Streben darnach; es sei, daß dieß durch Reisen und Anschauung oder bloß durch den Einfluß von Zeichnungen hervorgebracht worden. Uebrigens sind diese Gemählde grade am wenigsten lobenswerth; und wenn die beiden deutschen Schulen ganz geeignet scheinen, sich eine die andre auf das glücklichste zu ergänzen und gegenseitig zu vollenden, so ist es hier bei diesem falschen italienischen Streben einiger alter Niederländer, wie so mancher spätern, als ob wesentlich unvereinbare und ganz unverträgliche Elemente zusammengebracht werden sollten. Auffallend ist es, daß diese italienisirenden Niederländer gleich viel schlechter gemahlt und durch die Nachahmung sofort den eigenthümlichsten Vorzug ihrer frühen Schule und Landesart verloren haben". Werke Bd. 6, 1846 p. 140. In den „Grundzügen der gothischen Baukunst; auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einem Theil von Frankreich in dem Jahre 1804 bis 1805", (Bd. 6, p. 195): „Denn dieß ist das schlimmste bei der Nachahmung des ausländischen in der Kunst, daß sie gemeiniglich erst dann eingreift, wenn die Kunst in dem nachgeahmten Lande schon längst von der erreichten Vortrefflichkeit abgewichen und entartet ist."

[289]) In der alten italienischen Schule „ist die alte Mythologie nur als eine zu diesem leichten Zweck erlaubte Bildersprache gebraucht, für Allegorien, für Gedanken, mit denen es nicht so heiliger Ernst ist, als mit den höchsten des christlichen Glaubens; der Gebrauch aber ist sehr willkürlich, ja sogar abändernd, wie auch die ältesten romantischen Dichter die alte Fabel behandelten". (Bd. 6, 1846 p. 65.) Schlegel räumte auch den antiken Einflüssen auf die italienische Kunst der Renaissance nur eine geringe Bedeutung ein. Da „die neuern italienischen Mahler das innerste Wesen des alten Lebens und des alten Glaubens, wie wohl vielleicht mehr aus tiefem Gefühl des richtigen als aus gelehrter Kenntnis, so innig ergriffen haben, daß die Mahler jetziger Zeit dagegen sehr unvorteilhaft abstechen — und doch zogen jene Künstler im Ganzen ganz entschieden die christlichen Sinnbilder vor; jene Gegenstände wählten und behandelten sie nur als Ausnahme, gleichsam zur Erholung und Abwechslung. So dachten nicht bloß sie selbst, sondern auch ihre Werke belehren uns, daß es sich wirklich so verhielt". (ibid. p. 64).

[290]) wie sie z. B. Goethe dem Squarcione zuschrieb, vgl. Julius Caesars Triumphzug, gemalt von Mantegna, 1823. „Es sei sehr thöricht, war sein (d. h. Squarciones) Behaupten, das Schöne, Hohe, Herrliche mit eigenen Augen in der Natur suchen, es mit eigenen Kräften ihr abgewinnen zu wollen, da unsere großen griechischen Vorfahren sich schon längst des Edelsten und des Darstellenswerthesten bemächtigt und wir also aus ihren Schmelzöfen schon das geläuterte Gold erhalten könnten, das wir aus Schutt und Grus der Natur nur mühselig ausklaubend als kümmerlichen Gewinn eines vergeudeten Lebens bedauern müssen." W. A. Bd. 49 I, p. 257.

[291]) Herders Lehren, z. B. die Untersuchung über die „Ursachen des gesunknen Geschmacks", gelangten hier zur Anwendung.

Friedrich Schlegel und die übrigen Romantiker maßen der Verwandtschaft zwischen der altdeutschen und altniederländischen Malerei eine große Bedeutung zu [292]). Durch die Anerkennung dieser Einheit gewann die Vorstellung von der vaterländischen Kunst Größe und Glanz und einen der italienischen ebenbürtigen Platz. Die zusammenfassende Betrachtung der beiden Schulen war aber nicht das ausschließliche Ergebnis des neuen Nationalbewußtseins, sie ergab sich ebensosehr aus den Umständen der bisherigen deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Gleich wie die Romantik ihre Ansichten über den künstlerischen Charakter des Mittelalters vornehmlich an Werken des 15. und 16. Jahrhunderts bildete, so war sie bei der Würdigung der alten einheimischen Malerei auf niederländische Künstler und Werke angewiesen, weil für beide Aufgaben in der deutschen Kunstgeschichte die gedanklichen und sachlichen Vorarbeiten nicht in genügendem Maße vorhanden waren. Die Geschichte der altdeutschen Malerei war daher nach Schlegels Auffassung „in der bestimmten und äußerst einfachen Stufenfolge des Eyk, Dürer und Holbein sehr deutlich und begreiflich" [293]) gegeben. Dürer nannte er den „Shakespeare der Mahlerei" [294]). Religion und Philosophie seien die Quellen seiner „poetischen Ansicht der Dinge" [295]), und weil er „sich den Geist und die Art der alten niederdeutschen Mahler angeeignet hat", so „bildet er dadurch den Uebergangspunkt und eine Vereinigungsstufe für beide deutsche Schulen" [296]). Holbein kannte und schätzte er fast ausschließlich als Bildnismaler [297]). Neuartig, und entscheidend über das

[292]) Ganz besonders Sulpiz Boisserée, der den Jan van Eyck zur eigentlichen Hauptfigur der „altdeutschen" Kunst machte. vgl. Waetzoldt Bd. 1, p. 276 ff. — Aehnlich urteilte Schlegel: „Eyk war der große wissenschaftliche Begründer und stiftende Meister der niederdeutschen Mahlerkunst; und durch eben diese wissenschaftliche Tiefe und durch die objective Gründlichkeit der künstlerischen Auffassung und Ausführung zeigt er sich im Einzelnen auch wohl der oberdeutschen Kunst und Schule verwandt und ähnlich." (Bd. 6, 1846 p. 143). Meister Wilhelm von Köln erschien ihm als „der erste schöne Anfang und die Morgenröthe der niederdeutschen Kunst", und die kunstgeschichtliche Bedeutung der Kölner Schule liegt darin, daß sie „die innige Verbindung und Einheit der altdeutschen und niederländischen Mahlerei augenscheinlich beweist". (ibid. p. 143, 153).

[293]) Bd. 6, 1846 p. 47; p. 49: „Die älteste und erste Stufe der Kunstentwicklung, welche in der deutschen Schule durch Eyk bezeichnet wird, ist überall die verständlichste und deutlichste; auch ist es nicht zu wundern, wenn die Kunst ihre Entwicklung mit einer bis zur äußern Glätte und Weichheit vollendet ausgebildeten Genauigkeit und Richtigkeit beschließt, wie in Holbein. In der Mitte zwischen diesen beiden entgegengesetzten Aeußersten pflegt das Geheimnisvolle zu wohnen, der unergründlichste und verwickeltste Tiefsinn. Dieß bewährt sich recht auffallend an Albrecht Dürer."

[294]) Bd. 6, 1846 p. 65.

[295]) Bd. 6, 1846 p. 83.

[296]) Bd. 6, 1846 p. 139. Typisch für die Frühstufe der kunstgeschichtlichen Betrachtungsart ist auch der Umstand, daß Schlegel z. B. generationsmäßig bedingte Zusammenhänge zwischen Dürer und den gleichzeitigen Niederländern als persönliche Abhängigkeiten auswertete. Vermutlich fußte seine hohe Einschätzung der kunstgeschichtlichen Bedeutung Dürers auf Sandrart.

[297]) „Er geht im Portraite auf die treueste, tiefste Charakter-Wahrheit und objective Eigenthümlichkeit aus. Daher ist meistens die Stellung ganz gerade und einfältig, der Hintergrund nur eine dunkelgrüne Fläche, alles auch in der Tracht auf's fleißigste und genaueste ausgeführt. Stellung, Hand und Kleidung pflegen beim Holbein jedes wiederum den Charakter des Gesichts auszusprechen, wodurch denn die Eigenheiten desselben oft schneidend, ja mitunter fast zu Härte deutlich und objectiv werden." (ibid. p. 38—39). Ueber Holbein äußerte er sich sodann noch am Schlusse seiner „Grundzüge der gotischen Baukunst" (Bd. 6, p. 219 ff), gelegentlich seines Besuches in Basel. Das frühe Abendmahl (Ganz, Klassiker der Kunst p. 21) nannte er „ganz unverkennbar in Dürers Art, so wie auch die meisten der Handzeichnungen". Das spätere Abendmahl (Ganz, Klassiker, p. 55) „schien mir mehr der Weise des Titian zu gleichen". — „Kurz, in diesen historischen Gemählden Holbeins ist die größte Vielseitigkeit eben so sichtbar, als die nähere Hinneigung zur italienischen Manier, von welcher Dürer so durchaus in allen Stücken entfernt blieb." — „Zwei weibliche Portraits im kleinen Verhältnis (Ganz, Klassiker, p. 40, 41), nach dem Leben, aber mit symbolischen Beziehungen erinnern in der ausgearbeiteten Verschmelzung der Carnation, und in der gesuchten und schwebenden Bedeutsamkeit des Gesichts, mehr an die Bildnisse des Leonardo, als andere Holbeinische." Die zitierten Beispiele bezeugen Schlegels Kunstsinn und sein für Farben empfängliches Auge. Für Holbein trifft seine Beobachtung einer „näheren Hinneigung zur italienischen Manier" zweifellos zu, ebenso hatte Schlegel die Laïs und Venus richtig mit der Art des Leonardo in Verbindung gebracht, wenn er aber dem gegenüber Dürer besonders als den deutschen Maler charakterisierte, so widerspricht dies den tatsächlichen Verhältnissen und ist nur aus der traditionellen Wertschätzung verständlich, deren sich Dürer erfreute. Ebenso bezeichnend

Beobachtungsvermögen von Hagedorn und Heinse hinausgehend, war das Verständnis der Romantiker für die farbige Behandlung eines Gemäldes. Friedrich Schlegel hat sogar versucht den „Gegensatz der Farbenbehandlung" zwischen Holbein und Dürer aus der Verschiedenheit ihrer Persönlichkeit zu erklären [298]). Gegenüber Schlegels Ergebnissen ist freilich kritische Vorsicht angebracht. Seine Charakterisierung der Denkart von Dürer, Holbein und auch van Eyck und Leonardo beruhte teilweise auf Beobachtungen an Bildern, die irrtümlich mit diesen Meistern in Verbindung gebracht wurden [299]). Im positivistischen Sinne besitzen infolgedessen die Gemäldebeschreibungen für die Forschung nur einen beschränkten Wert; methodologisch und geistesgeschichtlich steckt aber in ihnen eine Fülle von Anregungen, die noch nicht restlos ausgeführt worden sind.

Die künstlerische Eigenart der altdeutschen Malerei war Schlegel nur in ungefährem Umriß gefühlsmäßig faßbar. Das „Nationaldeutsche" bestand im „lebendigen Ausdruck des wirklichen Volkscharakters in Physiognomie und Costüm" und hatte „in der oberdeutschen Schule, wo es von Anfang an immer vorherrschend war und blieb, einen weniger beweglichen Charakter, und mehr schwerfälligen und breiten Ausdruck angenommen". Es bedeutete „jenes fröhliche deutsche Leben nach damaliger Art und Sitte" und verkörperte im Sinne von A. W. Schlegel jene „Beschränkung", unter der die Kunst allein geschichtlich wird [300]). Das Italienisieren hatte zeitweise besonders die niederländische Malerei in ihrer Entwicklung gestört [301]), entscheidend für das Schicksal der

---

für den romantischen Standpunkt Schlegels ist auch sein schließliches Urteil über die Rangfolge der Holbeinschen Werke: „Doch ist wohl keines in dieser Sammlung an Vortrefflichkeit dem unvergleichlichen Gemählde zu Dresden an die Seite zu setzen; welches den Bürgermeister von Basel und seine Familie, im andächtigen Gebet zur Mutter Gottes, und diese selbst in wunderschöner Lieblichkeit und Demuth als Königin des Himmels darstellt, und mir bis jetzt als die Krone und Blume aller Holbeinischen Werke erscheint." Schlegels Verehrung galt einer Kopie. Die Differenzierung des künstlerischen Verständnisses war nicht soweit fortgeschritten, daß der Sinn für das Originale in einer Leistung zur bewußten Erkenntnis gehörte.

[298]) „Holbeins Farbe ist gleichsam nur der Abdruck seiner eigenen Kraft und Männlichkeit, ein einfacher reiner Accord von dunkelm Schwarz, brennendem Roth, oder kräftigem Gelbbraun, der in dem unvergleichlichen Bilde zu Dresden am deutlichsten herauskommt, dem Streben nach sich aber überall zu erkennen giebt. Dürer aber scheint, wenigstens in einigen seiner Gemählde, darauf ausgegangen zu sein, gleichsam ein System, eine Welt von Farben in der größten Mannichfaltigkeit und Bedeutsamkeit auf eine äußerst komplicirte Art zusammen zu fügen; welches freilich der Natur der Sache gemäß, oft nur ein Streben bleiben konnte." Bd. 6, 1846 p. 46.

[299]) Die irrtümliche Zuschreibung von Holbeins Bildnis des französischen Gesandten Charles de Solier, Sieur de Morette in Dresden an Leonardo hat schon Sulger-Gebing, p. 47—49 berichtigt. Wie weit den Betrachtungen und vergleichenden Schlüssen im Gemäldegespräch und in den Pariser-Berichten Vertrauen entgegengebracht werden darf, geht bereits aus dem Umstand hervor, daß Friedrich Schlegel seine Charakteristik von Hans Holbein d. J. und Leonardo vornehmlich aus der Dresdener Madonna mit dem Bürgermeister Meyer (Kopie) und dem Sieur de Morette ableitete. Aehnlich erging es ihm übrigens mit Dürer: das auf Seite 50—51 ausführlich beschriebene Triptychon mit dem gekreuzigten Christus und Maria, Johannes, Saint Louis, Johannes d. T., Saint Denis und Karl dem Großen gehört der französischen Schule an, ist um 1460 entstanden und stammt aus dem Parlament von Paris. vgl. Paul-André Lemoisne, La Peinture au Musée du Louvre, Ecole Francaise XIVe, XVe, XVIe siècles, p. 28 ff. Das p. 46—47 dem Jan van Eyck zugeschriebene Gemälde mit der Darstellung der Hochzeit zu Kana ist vermutlich identisch mit dem im Louvre (Nr. 1957) befindlichen Gemälde des Gerard David. Wenn sich Schlegel beim Anblick dieses Bildes sogleich an Holbein erinnert fühlte, so würde dies darauf schließen lassen, daß er die durch die spätere Entstehung bedingten Eigenarten wohl sah, aber nicht als solche zu deuten vermochte, trotzdem in derselben Galerie der Vergleich mit den Fragmenten des Genter-Altars ermöglicht war. Ueber das Schicksal des Genter-Altars zur Zeit der französischen Revolution vgl. Karl Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling, 1923[2] p. 231.

[300]) Bd. 6, 1846 p. 135—136. „In jener engen Beschränkung aber sind Griechen und Aegypter, Italiener und Deutsche, groß gewesen in der Kunst, die überall gleich verloren ging in den Zeiten, da Nachahmerei begann."

[301]) Bd. 6, 1846 p. 89: „Daraus erfolgte denn in der neuern niederländischen Schule, jener Zustand von elementarischer Auflösung in der Kunst, vermöge dessen man, nachdem die zerstörenden Grundsätze in eine Art von System gebracht waren, nun alle nur denkbaren einzelnen Bestandtheile eines vollständigen Gemählde werks, aus ihrem lebendigen Zusammenhange herausriß" und im Stilleben, dem Bildnis, der Landschaft, dem Jagd- und Tierstück, in der Genreszene und in der Interieurdarstellung als selbständige künstlerische Aufgaben weiterentwickelte.

deutschen sowohl wie der niederländischen Malerei wurde aber die Reformation. „Die Reformation machte hier auch von Außen einen gewaltsamen Abschnitt, indem sie den Kunstsinn von den gewohnten Gegenständen der christlichen Andacht weglenkte." Die deutsche Malerei ist deshalb „wo möglich noch weniger zur Vollendung gediehen und noch um eine Stufe weiter unfertig geblieben, als selbst die italienische".

In der nunmehrigen Fassung erhielt die Geschichte der altdeutschen Malerei eine tragische Note. Die Reformation brach die Entwicklung der Kunst vorzeitig ab, wo trotzdem noch Ansätze zu einer selbständigen Weiterbildung übrig blieben, wurden sie durch die Berührung mit der italienischen Kunst im Keime vergiftet. Dieser erste grössere Versuch zu einer selbständigen Betrachtung der einheimischen Kunstentwicklung war in seiner Art nicht weniger einseitig und durch wesensfremde Gesichtspunkte mitbedingt als die bisherige Einschätzung der altdeutschen Kunst durch die italienisch orientierte Aesthetik vom Humanismus bis zum Klassizismus. Die nationalen und katholisierenden kulturpolitischen Absichten bestimmten weitgehend das Gepräge [302]). Allein im Gesamten boten Friedrich Schlegels Ansichten von der Geschichte der altdeutschen Malerei im groben Umriß doch bereits jene Ergebnisse, welche die kunstgeschichtliche Forschung erst hundert Jahre später in wissenschaftlicher Form zu untersuchen vermochte [303]).

Die Darstellung der altdeutschen Kunstentwicklung mit Hilfe der einfachen Stufenfolge Eyck-Dürer-Holbein bezeichnete Schlegel selbst als eine „Construction der deutschen Mahlerei im allgemeinen Umriß" [304]). Wenn sich bis dahin die Konstruktion des Geschichtsbildes notgedrungen aus dem Mangel an positivem Wissen, den andersartigen Zielen der Kunstgeschichtsschreibung und den besonderen ästhetischen Ueberzeugungen ergeben hatte, so erwuchs sie nunmehr bei Friedrich Schlegel aus dem Bedürfnis nach einer Schilderung des organischen Charakters der Kunstentwicklung [305]). Die Auswahl des Bedeutenden und die Vereinfachung auf das Typische folgte den überlieferten Gesichtspunkten. Auch das 18. Jahrhundert hatte von Mengs bis zu Goethe gemäß den eigenen Ansichten eine bewußte Auslese des Lobwürdigen und Vorbildlichen getroffen und damit eine Entwicklung gebildet. Jene Entwicklung diente aber nicht dem historischen Verständnis, war keine Geschichte, sondern Rechtfertigung der eigenen ästhetischen Theorie und Praxis. Schlegels Geschichtskonstruktion folgte zwar ebenfalls nur in beschränktem Maße kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten. Die leitende Idee war auf die Darstellung des religiösen Gehaltes der alten Kunst gerichtet. Allein dieses Interesse widersprach wenigstens nicht den historischen, ließ sich mit diesen verbinden und bedurfte sogar in gewissem Sinn ihrer Hilfe. Noch in einer andern Hinsicht bot Schlegels Kunstgeschichtsschreibung eine vermehrte Differenzierung der geschichtlichen Erkennt-

---

[302]) vgl. Walzel, Deutsche Romantik Bd. 1, 1918[4] p. 92.

[303]) Den tragischen Charakter der altdeutschen Kunstentwicklung betonte z. B. Ernst Heidrich wiederum deutlich und Georg Dehio untersuchte „die Krisis der deutschen Kunst im XVI. Jahrhundert" vornehmlich im Hinblick auf die katastrophale Einwirkung der Reformation.

[304]) Bd. 6, 1846 p. 48.

[305]) „Wie in einem organischen Körper der wesentlichen Gliedmassen nur wenige sind, die aus dem Ganzen deutlich hervortreten und das Ganze selbst in einem bestimmten Verhältniß construiren; außer diesen aber nothwendig auch noch eine unbestimmte Fülle eben so organischer Masse und Thätigkeit vorhanden ist, um den Körper jener ersten und wesentlichen Glieder zu bekleiden, und ausfüllend zu umgeben, eben so ist es auch in der Kunst. Ist es nur um die Geschichte derselben, und die Epochen ihrer Entwicklung zu thun, so wird man nur wenige Künstler nennen dürfen. Ungeachtet nun aber diese vorzüglich Epoche machen, so ist doch ja nicht zu übersehen, daß zu den Zeiten der alten so wohl der deutschen als der italienischen Mahlerei, außer den großen Hauptkünstlern, welche für den Stufengang des Ganzen allerdings die wichtigsten sind, es Mahler gab, die wenigstens einzelne Werke hervorgebracht haben, welche der Größten würdig, und doch von allen verschieden und eigenthümlich sind, wenn gleich ihre Thätigkeit nicht so durchgreifend und wirksam war, weshalb sie auch oft früh vergessen worden", (ibid. p. 48).

nis [306]). Schlegel war sich der Problematik bewußt, die in der gedanklichen Vereinfachung des geschichtlichen Verlaufes lag. Die romantische Ehrfurcht vor dem Alten, Geheimnisvollen und Versunkenen öffnete ihm zudem Auge und Sinn für das bescheidenere und namenlose Kunstgut, das von der Auslese mißachtet blieb [307]). Die Anerkennung der „Primitiven" war durch diese Einbeziehung in die ästhetische Betrachtung zum mindesten vorbereitet worden.

---

[306]) Die Ausbildung von Schlegels kunstgeschichtlicher Betrachtungsweise vollzog sich teilweise innerhalb der Gemäldebeschreibungen. Mit der Charakterisierung einzelner Künstler-Persönlichkeiten hatte Schlegel begonnen, während der Arbeit wurde er der Unzulänglichkeit dieser überlieferten Art von Geschichtsschreibung gewahr. Als er dann in der vierten „Sendung" die Kölner Malerei behandelte, bemühte er sich sichtlich die Darstellung auf allgemeineren, geschichtlichen Feststellungen aufzubauen. Die Kölner Malerei versuchte er daher zunächst in ihrer Bedeutung als Einheit zu begreifen, hierauf ordnete er das Vorhandene entwicklungsgeschichtlich (p. 153).

[307]) „Auch der Beschränktere, ist nur sein Gefühl innig, seine Ausführung fleißig, ist ein schönes und nothwendiges Glied in dem Ganzen der Kunst." (ibid. p. 143).

Das Zurückdrängen der Wiedergeburtsidee in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung.

Gleichzeitig mit den ersten kunstgeschichtlichen Schriften der frühen Romantiker erschien von *J. D. Fiorillo* der erste Band seiner „Geschichte der zeichnenden Künste" [308]). Mit Wackenroder und August Wilhelm Schlegel stand Fiorillo in persönlichem Verkehr. Bei ihm holten sich die jungen Romantiker das kunstgeschichtliche Rüstzeug für ihre neuen Anschauungen. A. W. Schlegel half Fiorillo bei der Niederschrift der Kunstgeschichte [309]), und in deren letzten Bänden bekannte sich der einstige Lehrer zu den geschichtlichen Glaubenssätzen der Romantik. Man darf wohl annehmen, daß ihm der Stoff zu seiner Geschichte der deutschen Kunst schon zu jener Zeit klar vor Augen stand, als er Wackenroder mit den alten Meistern vertraut machte. Die jungen Romantiker griffen die neuen Fragen sogleich auf und versuchten sie auf erlebnismäßigem Wege abzuklären. Fiorillo dagegen erprobte sein wissenschaftliches Rüstzeug zunächst an der Darstellung der italienischen Malerei. Die „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden" war jedoch in ihrem Aufbau schon in der Geschichte der italienischen Malerei vorgezeichnet und bildete mit dieser zusammen ein einheitliches Ganzes.

Fiorillo vermied es über den Ursprung der Künste eine philosophische Erklärung vorzutragen. Strenge Begrifflichkeit war seinem künstlerischen Naturell fremd. Den äußeren Verlauf der Geschichte begriff er als eine kontinuierliche Entwicklung [310]), die Kunstgeschichte der einzelnen Völker und Nationen dagegen erfaßte er innerlich als eine organische Einheit [311]). Wie Goethe bekannte sich auch Fiorillo zu der Auffassung, daß der Ausgang der antiken Kunst und der Beginn der christlichen eine Epoche des verfallenden Geschmackes darstelle, und versuchte für diese, durch den eigenen künstlerischen Geschmack bedingte Auffassung, eine geschichtliche Erklärung zu geben [312]).

---

[308]) J. D. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. I. Geschichte der Mahlerey. Zweyte Abtheilung der Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Von einer Gesellschaft gelehrter Männer ausgearbeitet. 5 Bde. Göttingen bey Johann Georg Rosenbusch 1798—1808. 1815—1820 (Hannover) schloß sich die Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden in 4 Bänden an.

[309]) vgl. Vorrede Bd. 1, p. XX. Waetzoldt, Bd. 1, p. 288, Eberlein, p. 27.

[310]) Ein bezeichnendes Beispiel für Fiorillos Festhalten an der Vorstellung von der Kunst als einer übertragbaren Kunstfertigkeit: „Als die Römer Griechenland unterjocht hatten, wurden auch die Schätze der Griechischen Schönheit nach Rom verpflanzt, und so allmählig eigner Kunstsinn bey ihnen erweckt, da sie vorher von dieser Seite ganz vernachläßigt waren, und zu allem, was irgend Kunstwerk heißen konnte, Etrurische Arbeiter nöthig hatten." Bd. 1, 1798 p. 4, 5.

[311]) z. B. Bd. 1, 1798 p. 27: „Jedes Volk, mag es auch noch so roh seyn, bis auf die Bewohner des Feuerlandes, hat eine gewisse Baukunst, wie sie sich für die Beschaffenheit des Bodens, das Klima, die Materialien und den Nationalcharakter paßt."

[312]) Die auf „die scheinbare Wiederherstellung der Künste in dem glücklichen Zeitalter der Antoninen" seit Constantin einsetzende „zweyte Periode des gänzlichen Verfalls", war nach seiner Meinung die Folge der allgemeinen „sittlichen und politischen Verderbniß" und jener Umstände, „die späterhin und durch das ganze Mittelalter zu demselben Erfolge beygetragen haben". Nämlich: „die Entfernung Constantins von Rom; die von Constantin den Christen zugestandenen Rechte; die Einfälle verschiedener barbarischer Völker; die verderblichen Zwistigkeiten zwischen der lateinischen und Griechischen Kirche; die verschiedenen Sekten, vorzüglich aber die neue von Mahomed gestiftete Religion und die Ikonoklasten". Bd. 1, 1798 p. 5, 11, 12. Gegen die angeführten Gründe wandte sich 1840 Eduard Kolloff in seinem Aufsatze über „die Entwicklung der modernen Kunst aus der antiken bis zur Epoche der Renaissance, vgl. p. 89.

Die künstlerische Entwicklung erreichte auch für ihn ihre Vollendung im Wirken der Gegenwart. Darin war er ebensosehr ein Mensch des 18. Jahrhunderts wie sein Gegner Anton Raphael Mengs. Alles wurde in Hinsicht auf die eigene Zeit verstanden und beurteilt. Entwicklung bedeutete qualitative und nicht organische Veränderung. Die Kunst des frühen Mittelalters erschien ihm daher als „armselig und entblößt von allem Kunstwerthe" [313]).

Die Wiedergeburtsidee diente in Fiorillos Darstellung lediglich zur Begründung der allein gültigen ästhetischen Anschauungen; zur geschichtlichen Erklärung der neueren Kunst war sie nicht mehr notwendig. Das Dunkel über die Zwischenzeit war durch die historische Forschung aufgelichtet worden [314]), aber der eigene Geschmack wurde von den Kunstwerken noch nicht angesprochen [315]). Trotz der vermehrten historischen Erfahrung blieb infolgedessen z. B. in der italienischen Kunstgeschichte der Bereich der ästhetisch gewürdigten Werke auf jenen von Vasari erschlossenen Umfang beschränkt. „Mit Giotto fing der italiänische Geschmack an." Den Verlauf der italienischen Kunstentwicklung teilte Fiorillo in drei Perioden ein, die zugleich für die gesamte europäische Kunstgeschichte Geltung besaßen. Die erste umfaßte die Zeit von Cimabue bis Raffael, die zweite von Raffael bis zu den Carracci und die dritte führte von den Carracci bis Mengs [316]). „Die zweyte Periode von Raphael bis auf die Carracci ist zwar nur von kurzer Dauer; doch verbreitete sich in ihr der Italiänische Geschmack nicht nur in ganz Europa, sondern es entstanden auch eine Menge verschiedne Style und Manieren" [317]). Fiorillos Darstellung folgte somit deutlich den ästhetischen und nationalen Gesichtspunkten der italienischen Kunstgeschichtsschreibung [318]). Den besonderen Stil der deut-

---

[313]) Die Tatsache, daß „Anastasius und andere Schriftsteller aus jenem Zeitalter die stärksten Lobsprüche daran verschwendeten", konnte er sich nicht anders erklären, als daß „in der That im Schooß der allgemeinen tiefsten Unwissenheit es keine geringe Sache war schreiben zu können, geschweige denn im Stande zu seyn, ein Gemählde oder eine Bildhauerarbeit, wie schlecht sie auch beschaffen seyn mochte, hervorzubringen". vgl. Bd. 1, 1798 p. 37—38.

[314]) Der Kunstgeschichte jedes Landes stellte er eine umfangreiche Einleitung voran, die jeweils das gesamte historische Wissen über das künstlerische Schaffen bis zum Aufblühen der neueren Kunst enthielt um auf diese Weise, ähnlich wie Goethe in „Kunst und Altertum", die Kontinuität in der Ueberlieferung der Kunstfertigkeiten darzulegen.

[315]) Der Uebergangscharakter seiner geschichtlichen Betrachtungsweise zeigt sich deutlich in den vielen Widersprüchen der Darstellung: allgemein räumte er ein, wie „völlig falsch die noch jetzt ziemlich gewöhnliche Meynung ist, als habe man unter der Herrschaft dieser barbarischen Nationen, in den dunkelsten Jahrhunderten des Mittelalters, gänzlich aufgehört die Mahlerkunst auszuüben, so daß sie im dreyzehnten von Cimabue ganz von neuem habe erschaffen werden müssen", aber in der kunstgeschichtlichen Darstellung wurde ihm die Aufgabe doch erst dann wirklich vertraut und wesentlich, als mit Guido von Siena und Cimabue „uns lebende und redende Denkmähler" erschienen, Bd. 1, 1798 p. 38, 68.

[316]) Eine Dreiteilung hatte übrigens bereits Johann Friedrich Christ (Acta erudita, Anmerkung „Alter Teutscher", p. 339) nach ähnlichen Gesichtspunkten bei der deutschen Kunstentwicklung vorgenommen. Beide Gruppierungen waren eine freie Uebertragung der von Vasari ausgebildeten Stufenfolge, die ebenfalls eine Dreiteilung aufwies und in der letzten Stufe die Kunst der Gegenwart miteinbezog; vgl. Tietze, die Methode der Kunstgeschichte, p. 37 ff, wo die Vorstufen zu Vasaris Schema bis auf Ghiberti zurück verfolgt wurden.

[317]) Bd. 1, 1798 p. 71. Bereits Christ sprach in diesem Zusammenhange von den „besonderen Manieren jeder dieser Nationen".

[318]) Auch äußerlich war seine Darstellung durch die stoffliche Gruppierung der deutschen Kunstgeschichte in Lokalschulen von den italienischen Beispielen beeinflußt. Die italienische Kunstgeschichtsschreibung war auf lokalem Boden erwachsen, hatte dort nach antikem Muster die Künstlerbiographie ausgebildet und in Vasari den großen Vertreter gefunden. Daß Vasaris Darstellung der italienischen Kunst im wesentlichen auf der Charakterisierung der florentinischen und römischen Kunst allein beruhte und nur deshalb vom nationalen Stil ein so geschlossenes und klares Bild vermittelte, blieb von Fiorillo unbeachtet. Gleich wie Johann Georg Sulzer (Allgemeine Theorie der Schönen Künst, Bd. 1, 1778² p. 331—332, Abschnitt über die „deutsche Schule") war er daher der Ansicht, daß es eine deutsche Schule „im wahren Sinne des Wortes" nie gegeben habe. „Wenn Lanzi (La Storia pittorica della Italia 1785) in dem kleinen Toscanischen Staat mehrere Schulen festzusetzen geneigt ist, so ist es auch nicht zu verwundern, daß auch mehrere deutsche Schriftsteller viele alte deutsche Schulen zu

schen Kunst vermochte er daher erst in einem verhältnismäßig späten Entwicklungsabschnitt als ein selbständiges Gebilde zu verstehen [319]). Bei der Beschreibung der deutschen Kunst machte sich aus diesen Gründen vielfach ein Widerstreit bemerkbar zwischen Fiorillos ästhetischer Gesinnung und den Ergebnissen der historischen Forschung. Durch die Uebernahme der neuen romantischen Anschauungen gelang es ihm aber wenigstens äußerlich die Mängel zu verdecken.

Fiorillo folgte Wackenroder und Friedrich Schlegel in der allgemeinen Charakterisierung der altdeutschen Kunstentwicklung. Er zeichnete den Verlauf ebenfalls als tragisch, teilte die abfällige Beurteilung des Italienisierens zu Beginn des 16. Jahrhunderts und schilderte nicht minder gefühlvoll die ursprünglich religiöse Bestimmung der Kunst in Deutschland [320]). Die eigene gedankliche Durchdringung des Stoffes war bescheiden; wo ihm die Romantiker nicht weiter zu helfen vermochten, griff Fiorillo auf Christ, Sandrart und Kinckelbach zurück, wie z. B. bei der kunstgeschichtlichen Ordnung der Verhältnisse im 16. Jahrhundert [321]). Der Renaissancebegriff blieb in den überlieferten ästhetischen Bindungen, die Gegensätzlichkeit zu den romantischen Anschauungen fand keine Beachtung. Im Gesamtcharakter von Fiorillos Kunstgeschichte

finden glauben. Ihr Daseyn aber liegt noch in tiefem Dunkel, und man muß vor allen Dingen, zwischen dem Namen einer Schule und dem Bestreben mehrerer Künstler irgend einen ausgezeichneten Meister nachzuahmen, einen wesentlichen Unterschied machen." Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland Bd. 1, 1815 p. VII—VIII; vgl. auch Tietze, die Methode der Kunstgeschichte, p. 36 ff.

[319]) Nur auf dem Gebiete der Architektur besaß Fiorillo über das literarische Wissen hinaus eine unmittelbare Anschauung von der mittelalterlichen Kunst in deutschen Gebieten. Er mußte daher die Unmöglichkeit eingestehen „eine Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland vor dem funfzehnten Jahrhundert" liefern zu können, „indem wir nur Fragmente und verlohrne einzelne Spuren der Kunst mühsam zusammengereiht haben". Bd. 2, 1817 p. 268.

[320]) Bd. 2, 1817 p. 274, 275. Allgemeiner Charakter der altdeutschen Kunst: „In der Zeit, da Deutschland eine eigene, vaterländische Kunst zu haben sich rühmen konnte, da war der Deutsche auf dem Völkerschauplatz unseres Welttheils noch ein eigenthümlicher und ausgezeichneter Character von festem Bestand; und seinen Bildern ist nicht nur in Gesichtsbildung und im ganzen Aeußeren, sondern auch im innern Geiste, dieses ernsthafte, gerade und kräftige Wesen des deutschen Characters treu und redlich eingeprägt. In spätern Zeiten ist dieser festbestimmte deutsche Character und eben so die deutsche Kunst verloren gegangen." Fiorillo bekannte sich ausdrücklich zu Wackenroders Auffassung. — Italienisieren: „Der Wunsch, sich auszubilden und das Haschen nach dem Neuen, zog viele Künstler aus Deutschland und den Niederlanden dorthin, die neue Ideen und einen italisirenden Geschmack zurückbrachten. Dieser bestand in einer, nach einer schönern Natur veredelten Zeichnung, in einer geistreichern Anordnung, gefälligern Vertheilung und Belebung der Figuren und endlich einer Grazie, die sich mit der wahren Frömmigkeit und der deutschen Einfalt nicht verschmelzen ließ." — Religiöse Bestimmung: „Denjenigen aber nur, die von wahren religiösen Gefühlen durchdrungen sind, ist es gegeben, die Seele, das Eigene und Besondere in den Werken altdeutscher Mahler zu verstehen." — An einer andern Stelle heißt es sogar: „Als endlich mehrere deutsche Fürsten die neue Lehre annahmen und dadurch mit dem heiligen Vater zerfielen, so verschwand der herrliche deutsche Nationalcharacter und der fromme Sinn, womit sonst jeder die Kunst ergriffen hatte." vgl. p. 276.

[321]) Innerhalb der deutschen Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts unterschied Fiorillo drei verschiedene Richtungen: „Ein großer Theil von den zahlreichen deutschen Mahlern blieb der alten Art zu mahlen getreu, und gehört also noch zu der alten deutschen Schule, deren großer Hauptkünstler J. van Eyk war. Ein andrer Theil folgte dem Beispiel Albert Dürers, der sich vom Zwange willkührlicher Regeln zu befreien und gewisse Härten zu vermeiden und seine Gemählde durch geistreiche Bewegung der Figuren zu beleben suchte. Ein dritter Teil endlich, in dem sich ein noch kühnerer Geist regte glaubte das Höchste der Mahlerei ohne treues Studium der Natur durch eine freie Ergießung sich selbst überlassener Originalität zu erreichen." Cranach, Erhard Schön, Anton von Worms, Niklaus Manuel, Hirschvogel, Lautensack und Giltinger sind nach Fiorillos Auffassung „noch immer Anhänger der alten Art zu mahlen gewesen, die sich nach den Zeiten Albrecht Dürers nach und nach verlor". Unter Dürers Schülern nannte er an erster Stelle Heinrich Aldegrever, sodann Altdorfer, Barthel und Hans Sebald Beham, Jakob Binck, Georg Pencz, Hans Schäufelin, Hans von Kulmbach und Hans Springinklee. Auch „Matthäus Gruenewald oder Mathäus (Mathis) von Aschaffenburg war einer der treuesten Nachahmer Albrecht Dürers". Hans Burgkmair dagegen „war nicht sowohl ein Schüler von Dürer, als vielmehr dessen Freund". Die dritte Richtung innerhalb der deutschen Malerei vertraten endlich jene bereits von Quadt von Kinckelbach zur Dürer-Schule in Opposition gestellten späteren Künstler. Die Ziele und Ueberzeugungen der letzteren Künstler bezeichnete Fiorillo als „Verirrungen, die nach der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts auffallend überhand nahmen". Bd. 2, 1817 p. 379—380, 414; vgl. fernerhin p. 377, 404, 406, 409 ff, 413 ff; die Stelle über Grünewald, p. 417.

überwogen die klassizistischen und traditionellen Züge. Sein Lebenswerk bildet in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung den Uebergang vom 18. in das 19. Jahrhundert. In den ästhetischen Anschauungen der Romantiker kam vor allem das Neue deutlich zum Ausdruck, bei Fiorillo erwuchs das Neue sichtbar aus der Ueberlieferung. Die „Geschichte der zeichnenden Künste" bot eine zusammenfassende Verarbeitung der bisher bekannt gewordenen Materialien. Sie bewahrte die alte Form der Künstlergeschichte und verband damit die neuen historischen Gesichtspunkte. Ihr respektables Wissen gab gemeinsam mit Johann Rudolf Füßlis „Allgemeinem Künstlerlexicon" die sachliche Grundlage für die deutsche Forschung zu Beginn des 19. Jahrhunderts [322]). Die altertümliche Form im äußeren Aufbau hat das Ansehen des Werkes bereits bei den Zeitgenossen geschmälert, erst die neuere historiographische Forschung ließ der Leistung Gerechtigkeit widerfahren [323]). Fiorillo hat sorgsam alle Quellen gesammelt, keine überschätzt, aber auch keine mit hochmütiger Kritik verfolgt. Vom eigenen Werk dachte er bescheiden [324]).

1822 hat *Gustav Friedrich Waagen* in seinem Büchlein „Ueber Hubert und Johann van Eyck" an Fiorillos „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden" scharfe Kritik geübt. In mancher Hinsicht war Waagen ein Schüler der Romantik gewesen. Von ihr hatte er den Sinn übernommen, „für alles was im Mittelalter in Poesie und bildender Kunst Treffliches geleistet worden war" [325]). Wie die Romantiker beurteilte er die mittelalterliche Kunst vor allem als eine christliche Leistung und suchte sie in ihrer nationalen Eigenart zu verstehen. Waagen gehörte indessen zu der jüngeren Generation, die bereits die neuen Einsichten der Romantik weiterzubilden verstand. Auf den Universitäten in Breslau und Heidelberg [326]) hatte er eine methodische Schulung seines Geistes und eine gründliche historische Vorbildung empfangen. In der kunstgeschichtlichen Forschung hielt er sich an die exakte wissenschaftliche Arbeitsweise Carl Friedrich von Rumohrs und an das geistige Vermächtnis von Winckelmann. Und so bot er denn in seiner ersten Arbeit — die in gewissem Sinne seine einzige kunstgeschichtliche Untersuchung geblieben ist — bereits eine Leistung dar, die sich durch ihr bewußtes Aufspüren und kritisches Auswerten der Quellen und durch den Vorsatz überall von der eigenen Besichtigung der behandelten Kunstwerke auszugehen, in wesentlichen Punkten von der Arbeitsweise Fiorillos und der Romantiker unterschied [327]). Ja, er hielt es sogar für notwendig, die

---

[322]) Fiorillos Geschichte wäre in ihrem reichen Wissen nicht denkbar ohne die Vorarbeit Johann Rudolf Füßlis. Waetzoldts Anerkennung der Brauchbarkeit von Fiorillos Leistung darf auch auf das Werk von Füßli ausgedehnt werden.

[323]) Besonders Waagen hat sich kritisch geäußert, aber sowohl sein eigenes Handbuch über die Malerschulen als auch Kuglers Geschichte der Malerei stützten sich stillschweigend auf die mühselige Vorarbeit und waren von dieser auch in ihrem Aufbau nicht so sehr verschieden. — Fiorillos historiographische Interessen verdanken zweifellos der gleichzeitig in derselben Göttinger Sammlung erschienenen Geschichte der historischen Wissenschaften von Ludwig Wachler manchen Wink (vgl. Anmerkung Nr. 7). Fiorillo kannte Wimpfeling, Scheurl, Kinckelbach, Sandrart, Christ und die frühen Schriften zur italienischen Kunstgeschichte.

[324]) „Bei der geringen Ausbeute in verschiedenen Jahrhunderten, bei der Unmöglichkeit, das Ineinandergreifen der mannichfaltigsten Kunstbestrebungen als ein organisches Ganzes vorzustellen, bleibt es vielleicht mein einziges Verdienst, die wichtigsten Zeugnisse aus der Fülle von Hülfsmitteln, die mir zu Gebote stand, gesammelt, einen Ueberblick des verwickelten Ganzen geliefert, und in die unübersehbare Masse Ordnung und Zusammenhang gebracht zu haben." Vorrede zur „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden". Bd. 1, Hannover 1815 p. VII.

[325]) Vorrede, p. III. Die geistige Verpflichtung Waagens gegenüber der Romantik hat Carl Schnaase in seinem „Nachruf an Waagen" als erster klar umschrieben. vgl. Zeitschrift f. bild. Kunst, Bd. 3, 1868 p. 258.

[326]) Waetzoldt, Bd. 2, p. 30.

[327]) vgl. Waagen, Einleitung, p. 1. Fiorillo war zweifellos schon auf dem Wege des Quellenstudiums in die Kunstgeschichte eingedrungen, darin unterschied er sich ja gerade von Friedrich Schlegel, aber er stand noch völlig im gläubigen Bann der Quelle. Wackenroder und Friedrich Schlegel ahnten bloß die neuen Ziele der kunstgeschichtlichen Betrachtung, es fehlte ihnen zur präzisen Erfassung

eigene Arbeitsweise in einem besonderen Abschnitt seiner Untersuchung ausführlich zu erklären. Diesem Umstande verdankt die Eyck-Forschung die erste grundlegende historiographische Auswertung ihrer gesamten früheren Literatur. Die neuen Gesichtspunkte Waagens sind späterhin allgemeingültig geworden. Dem Büchlein „Ueber Hubert und Johann van Eyck" gebührt daher neben Rumohrs „Italienischen Forschungen" der Ruhm, die neuere deutsche Kunstgeschichtsschreibung in entscheidendem Maße zum Ausdruck einer exakten wissenschaftlichen Forschung gemacht zu haben.

Waagens Vorbereitung der eigenen Studien über die Kunst der Brüder van Eyck wurde überall von dem Bestreben geleitet die Problemstellung im gesamten Umfang in Berücksichtigung zu ziehen. Die historiographische Untersuchung vermittelte ihm hierfür eine genaue Einsicht in das bisherige Wissen, gab ihm einen Grundstock von Kenntnissen und zeigte ihm die Lücken und Schwächen in der überlieferten Vorstellung. Die Kunst der van Eyck im Sinne Winckelmanns im Zusammenhange mit der Art und Geschichte ihres Landes zu studieren, dies schien ihm die vornehmste der noch zu lösenden Aufgaben zu sein [328]). Mit dem ihm zu Gebote stehenden Rüstzeug war es Waagen beschieden, sein Vorhaben richtig und überschauend zu planen und Stücke des Weges gangbar zu machen, die dann in der Folge von Schnaase und der neueren Geistesgeschichte weiter ausgebaut wurden. Im dritten Kapitel der Einleitung, das über die Ausübung der Malerei in den Niederlanden vor den Zeiten der Brüder van Eyck handelt, widerlegte er die Unmöglichkeit der von Vasari und Carel van Mander ausgebildeten Konstruktion der altniederländischen Kunstgeschichte und verwarf die von der Romantik vertretene Ansicht, die Kunst der van Eyck habe ihren Ausgang von Köln genommen [329]). Zur Bekräftigung seiner Einwände bemühte sich Waagen in den Niederlanden selbst die Vorstufen zur Kunst der van Eyck aufzufinden [330]).

---

neben dem notwendigen Wissen auch die Lust am Wissen. Ihrer Natur war Forschen kein Bedürfnis, wohl aber das Gestalten der gefühlsmäßigen Eindrücke. Was sie auf diesem Wege schufen, entsprang eben so unmittelbar dem menschlichen Erkenntnisdrang wie Waagens Forschen, und die Geistesgeschichte hat ihre großen Verdienste auch willig anerkannt. Nicht so ganz selbstverständlich ist aber die Anerkennung ihrer Verdienste in der wissenschaftlichen Kunstgeschichtsschreibung. Waagen hat sich sogar offensichtlich dagegen gesträubt, und mit einem gewissen Recht gegen ihre Art eingewendet: „Wer, bevor er gesehen, schon vieles, besonders Beurtheilendes gelesen, sieht dann schon mit befangenem Auge, und hat viel zu überwinden, um zur reinen, unbefangenen Anschauung durchzudringen, ja er gelangt oft niemals dazu" (p. 28). — Erst in der Vorrede des 1862 erschienenen „Handbuchs der deutschen und niederländischen Malerschulen" gab er zu, daß der in Deutschland in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts mit großer Lebhaftigkeit erwachte Sinn für die hohe Bedeutung der Kunstdenkmale des Mittelalters theilweise durch die Schriften von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel angeregt" worden sei.

[328]) Die Wirkung von Goethes Aufsatz „Ueber Kunst und Altertum" läßt sich bei Waagen deutlich feststellen. Goethe hat Winkelmanns methodologische Ideen pädagogisch erfaßt und folgerichtig auf die niederländischen Verhältnisse übertragen. Die persönliche Auseinandersetzung mit den Anschauungen der Romantik wirkte allgemein klärend und verlieh jenem Aufsatz, der im übrigen keine besonderen materiellen Forschungsergebnisse enthielt, für die deutsche Kunstgeschichtsschreibung einen bestimmten Wert. Waagen verband mit dieser geläuterten Einsicht den von der Romantik geweckten Sinn für Religion, Vaterland und gesellschaftliche Gemeinschaft. Ueber die allgemeinen Grundlagen und gedanklichen Zusammenhänge seiner Spezialuntersuchung war er daher besser orientiert als sein Vorgänger Fiorillo.

[329]) „Wenn nämlich gleich J. van Eyck zu den Auserwählten gehört, in denen die Natur die Entwicklungsstufen mehrer Menschenalter zusammenzudrängen scheint, so daß auf gewisse Weise der Keim und die Blüte einer bestimmten Kunstrichtung in ihm enthalten ist: so fällt doch kein Meister, in dessen Werken die verschiedenen Theile seiner Kunst so ausgebildet sind, wie bei J. van Eyck, vom Himmel, sondern ist nothwendig das Resultat der Kunstentwicklung mehrer Generationen, welche schon einen ziemlich hohen Grad erreicht hat", p. 63.

[330]) Waagen war sich freilich über die Schwierigkeit dieses Beginnens vollständig im klaren. Er wies selbst darauf hin, daß der Bildersturm von 1566 die voreyckische Malerei in den Niederlanden fast gänzlich zerstört hätte, und daß die langen Befreiungskriege mit Spanien und späterhin der „verkehrte Geschmack der die Verdienste der älteren Kunstwerke nicht zu schätzen verstand" noch das Uebrige taten, um das Wissen über jene Vorstufen auf ein bescheidenes Minimum zu reduzieren. Methodologisch hatte sein Vorschlag, zur Klärung der Vorgeschichte der van Eyck das Studium der Minia-

Je mehr die romantische Geschichtsforschung die Vorstufen für die Blütezeit der altniederländischen und altdeutschen Malerei in den eigenen Landen aufspürte und zur Darstellung brachte, desto weniger bedurfte sie der humanistischen Hilfskonstruktion. Waagen hat weder in seiner Jugendschrift (1822) noch im Spätwerk, dem „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen" (1862), der Erörterung des Renaissanceproblems einen besonderen Platz eingeräumt. 1822 verband er mit der Untersuchung der Kunst Jan van Eycks „die Ueberzeugung, daß dieser Meister und seine Nachfolger zu den allermerkwürdigsten und wichtigsten Erscheinungen im Gebiete der mittelalterlichen Kunst gehören, welche noch nie in allen ihren Beziehungen gewürdigt worden" sind [331]). Waagen war damals bestrebt „eine wahre Kunstgeschichte" [332]) der altdeutschen und altniederländischen Malerei durch die eingehende Untersuchung von zwei ihrer wichtigsten Meister gründlich vorzubereiten. Er vertraute dabei mehr der unmittelbaren Anschauung als den Hypothesen und Werturteilen der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung. In seiner Darstellung vermied er daher eine nachdrückliche Betonung des grundsätzlich Neuen in der Kunst des 15. Jahrhunderts, wie es der Auffassung der Renaissanceästhetik entsprochen hätte. Aber er legte auch nicht wie Friedrich Schlegel darauf Wert die Gründe für den Verfall der Malerei vornehmlich im „Manierismus" und „Italienisieren" festzustellen [333]). Statt dessen war er vielmehr bemüht die altniederländische und die altdeutsche Malerei als selbständige geschichtliche Gebilde zu verstehen und ihre Bedeutung in der allgemeinen Entwicklung der abendländischen Kunst neben der italienischen Malerei klar herauszuarbeiten. Das Ergebnis der vergleichenden Gegenüberstellung der florentinischen und altniederländischen Schule war die Einsicht, daß „wir die Florentiner also grade im vollen Besitz der Theile in der Malerei sehen, welche den alten Niederländern, mehr, oder weniger, abgehen, während ihnen wiederum grade die Stücke in etwas mangeln, worin jene besonders stark sind" [334]).

Gedanklich hatte dieses Ergebnis die romantische Wertschätzung der altdeutschen und niederländischen Malerei zur Voraussetzung, begründet wurde es aber im wesentlichen durch neue, im eigentlichen Sinne kunstgeschichtliche Argumente. Dem „Formensinn" und der ausgebildeten Zeichnung der Florentiner stellte Waagen den „Farbensinn" der Niederländer gegenüber; dem „Streben zum Idealischen", dem „edlen und reinen Geschmack in der Gewandung", der „Idealität und Großheit in den Charakteren, sowie im Kunstgerechten der Composition" entsprach ebenbürtig bei den Niederländern „die Strenge und Objectivität der Auffassung", die „Naturwahrheit und Lebendigkeit alles Vorgestellten", die „Art zu malen", die „Färbung", die „Ausbildung der Landschaft und aller anderen Nebenwerke" und die „Genauigkeit der Ausführung im Ein-

---

turen in die allgemeine Forschung miteinzubeziehen, eine gewisse, freilich in der Folgezeit auch des öftern überschätzte Bedeutung. vgl. „Ueber Hubert und Johann van Eyck", p. 65—66. Auf die gleichzeitigen Miniaturen und die Möglichkeit von Beziehungen zur Kunst der van Eyck hatte übrigens bereits Fiorillo Bd. 2, p. 291 hingewiesen. Fiorillo stützte sich hierbei auf die Ansichten eines französischen Forschers — Camus, Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliotheque Nationale — und vermutete wie dieser, daß die Miniaturen das Werk der Schwester von Hubert und Jan, Margaretha, seien.

[331]) „Ueber Hubert und Johann van Eyck", Vorrede, p. V.

[332]) „Ueber Hubert und Johann van Eyck", Vorrede, p. IV.

[333]) 1882 hieß es nur ganz beiläufig einmal im Anschluß an die unmittelbaren „Schüler" Jan van Eycks: „Auch nach ihnen blieb die Auffassungs- und Behandlungsweise im Ganzen noch dieselbe, bis eine verkehrte Sucht, italienische Maler nachzuahmen, welche gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts immer mehr die Ueberhand gewann, sie nach und nach verdrängte." „Ueber Hubert und Johann van Eyck", p. 174.

[334]) „Ueber Hubert und Johann van Eyck", p. 167. Auffallenderweise hat Waagens die Gemäldebeschreibungen Friedrich Schlegels nirgends erwähnt. Bei der Besprechung von Goethes „Kunst und Altertum" und Schorns Aufsatz im Kunstblatt bemerkte er ausdrücklich: „Die von ihnen (Goethe und Schorn) aufgestellten Ansichten sind aus Mittheilungen der Brüder Boisserée geflossen." vgl. ibid. p. 25.

zelnen" [335]). Die Eigenarten des florentinischen Stiles vermochte Waagen bestimmter zu erfassen. Die Erklärung dafür liegt in der reichen historiographischen Erfahrung der italienischen Kunstgeschichtsschreibung und in dem Umstande, daß Waagen vermöge der eigenen Bildung mit dieser mehr verbunden war, als seine romantischen Neigungen vermuten lassen. Wenn es Waagen auch glücklich vermied das einheitliche Geschichtsbild von der organischen Entwicklung der altniederländischen und altdeutschen Malerei durch die Hereinnahme der Wiedergeburtsidee zu stören, so war er andererseits in seiner Beurteilung der nordischen Kunst doch in erheblichem Maße von den wesensfremden Kategorien der italienischen Aesthetik abhängig geblieben [336]). Die romantische Anerkennung der mittelalterlichen Kunst beruhte in ihrem bewußten Ausdruck nur in einem bescheidenen Maße auf dem formalen ästhetischen Verstehen der besonderen künstlerischen Absichten und Ergebnisse; die Begeisterung entsprang zunächst einer ethischen Wertschätzung, war eine allgemein-menschliche Anteilnahme. Dies darf man nicht übersehen bei der Beurteilung der geistesgeschichtlichen Verdienste der Romantik um die Wiedererweckung des künstlerischen Verständnisses für das Mittelalter, und es liegt darin auch die Erklärung für die Heftigkeit, mit der die nachfolgenden Generationen ihr Eintreten für die Renaissance verfochten. Wenn Waagen daher in seinem Alterswerk den Ansichten von Friedrich Schlegel näher kam als in der Jugendschrift [337]), so mochte das indirekt mit dem seit der Jahrhundertmitte erwachenden Interesse für die Kunst der italienischen Renaissance zusammenhängen. Eine stärkere Betonung der künstlerischen Eigenwertigkeit der altdeutschen und altniederländischen Malerei drängte sich

---

[335]) „Ueber Hubert und Johann van Eyck", p. 167—168.

[336]) Das Verständnis für den gotischen Stil und die „Primitiven" vermochte sich nur langsam aus der Hörigkeit der klassizistischen Schulästhetik zu befreien. Für Waagens Abhängigkeit von dieser allgemeinen Denkweise sind folgende Urteile bezeichnend: „Wenn die Körper schon in ihren Hauptverhältnissen richtig, ja zuweilen edel zu nennen, sind sie doch durchaus zu dürftig und mager, und in Einzelheiten selbst nicht ohne Fehler in der Zeichnung. Am unangenehmsten fällt dieser Uebelstand bei nackten Figuren auf, welche indeß glücklicherweise selten vorkommen; aber auch die Bekleideten erhalten dadurch öfter etwas Unsicheres in Stellung und Haltung." Waagen nannte die gerügten Mängel „die schwache Seite einer sonst so ausgezeichneten Schule" und gab zu erwägen, daß „das Studium nach dem Nackten zur Zeit des J. van Eyck, zum theil vielleicht aus einem mißverstandenen Schaamgefühle, noch nicht üblich" gewesen sei. Denn „alles, was J. van Eyck und seine Schüler sahen, bildeten sie auf das getreueste und täuschendste nach; die Formen des Körpers konnten sie aber durch die starken Gewänder nur ahnen, und errathen, und es war das Einzige, was sie fast so gut, wie aus der Idee malen mußten". Der alte Vorwurf des Illusionismus gegenüber dem nordischen Körpergefühl lebte also auch hier nach. Die Einsicht, daß diese „Verzeichnungen" und Verstöße gegen das Natürliche nicht qualitativ beurteilt werden dürften, daß sie vielmehr Ausdruck eines besonderen künstlerischen Wollens seien, und daß die italienische Kunstentwicklung, so wenig wie die antike, die Maßstäbe zu einer Beurteilung dieses andersartigen Wollens liefern könnte, diese historische Einsicht kam erst viel später zur Geltung. Waagens feiner geschichtlicher Instinkt ahnte freilich hinter den gerügten Mängeln das Walten einer besonderen Absicht. Er war deshalb auch bestrebt, eine geschichtliche Erklärung für diese Eigenarten zu finden. „Die alten, niederländischen Meister würden indeß dennoch wohl die Mittel gefunden haben, die etwanigen Hindernisse, welche dem Studium des Nackten und der Anatomie entgegenstanden, zu überwinden, wenn sie das Bedürfniß dazu lebhafter gefühlt, und nicht ihr Sinn sie vorzugsweise und einseitig nur auf die Ausbildung der Köpfe hingedrängt hätte. Es ist nämlich charakteristisch für alle christliche Kunst, daß zuerst das Gesicht, als der Theil, worin sich das Geistige recht eigentlich ausspricht, belebt und ausgebildet wird, und von da aus sich erst später Leben und Natur auch auf die übrigen Theile des Körpers verbreitet." „Ueber Hubert und Johann van Eyck", p. 151—154.

[337]) Hatte Friedrich Schlegel einstmals unter dem Eindruck der für die Romantik so wichtigen nationalen Gesichtspunkte und verleitet durch agitatorische Absichten, den Niedergang der altdeutschen Malerei im wesentlichen als eine Folge der Berührung mit der italienischen Kunst hingestellt, so griff nunmehr der alte Waagen diesen Gedanken wieder auf. Es geht dies bereits aus der inhaltlichen Gruppierung des Stoffes im Handbuch hervor. Waagen teilte die Geschichte des „germanischen Styles" in drei Epochen. Die erste erstreckte sich von 1250 bis zur „Ausbildung der eigentlichen, selbständigen Malerei" um 1420, die zweite umfaßte die Kunst von 1420—1530 und die dritte — von 1530 bis 1600 — handelte von der „Verzerrung des germanischen Kunstnaturells in der Historienmalerei durch Nachahmung der Italiener. Entstehung der, demselben zusagenden Fächer der Landschaft und der Genremalerei". Handbuch Bd. 1, 1862 p. XXI, XXII.

dadurch auf, entsprach freilich andererseits auch der differenzierteren wissenschaftlichen Einsicht [338]). Die gedanklichen Grundlagen waren indessen dieselben geblieben [339]). Waagen vermied es auch jetzt, das Renaissanceproblem in seiner Darstellung unmittelbar zu berühren. Von der Hilfe der Wiedergeburtsidee hatte er sich bereits in dem Büchlein über die van Eyck losgesagt. Die kunstgeschichtliche Betrachtung wurde inzwischen immer mehr auf eine konkrete, vom historischen Objekt allein ausgehende wissenschaftliche Behandlungsweise eingestellt, und der Kenner verzichtete auf die großen Linien in der geschichtlichen Anschauung.

[338]) Das Kapitel über die letzte Blütezeit der altdeutschen Malerei nannte er „die deutschen Schulen in der vollständigen Entwickelung ihrer Eigenthümlichkeit". Handbuch Bd. 1, 1862 p. 194.

Die Vorstufen des neuen Renaissancebegriffes.

Waagens Zeitgenossen [340]) Carl Schnaase und Franz Kugler, die beide ebenfalls in Berlin ihre Wirksamkeit entfalteten, haben ihrer Art gemäß versucht dem allgemeinen Bedürfnis nach einer Zusammenfassung des in reicher Fülle gesichteten Stoffes zu entsprechen. 1837 veröffentlichte Kugler sein „Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Großen bis auf die neuere Zeit" [341]), dem er, noch weiter ausholend, 1842 das „Handbuch der Kunstgeschichte" [342]) nachfolgen ließ. Schnaase schrieb in den Jahren 1843—1864 seine „Geschichte der bildenden Künste" [343]), die ebenfalls wie Kuglers Handbücher in kurzer Zeit eine zweite Auflage erlebte und beim Tode des Verfassers bis zur Darstellung des 15. Jahrhunderts gediehen war. Diesen beiden schloß sich alsbald eine ganze Reihe von weiteren Versuchen an. Heinrich Gustav Hotho bemühte sich in seiner „Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei" mit „philosophischem Sinne und Geist zu einer wissenschaftlichen Einsicht in den Gang und Verlauf dieser reichsten Periode das Seinige beizutragen" [344]). Ernst Förster schrieb eine „Geschichte der deutschen Kunst" [345]) für die Sammlung „Das deutsche Volk, dargestellt in Vergangenheit und Gegenwart zur Begründung der Zukunft". 1855 erschien Anton Springers „Handbuch der Kunstgeschichte" [346]), und 1860 veröffentlichte Wilhelm Lübke seinen „Grundriß der Kunstgeschichte" [347]) um damit „auf das Studium der umfassenden Werke Kugler's und Schnaase's vorzubereiten, zugleich aber auch Denen, welche nicht die genügende Muße für jene erschöpfende Betrachtung besitzen, den Kern kunstgeschichtlicher Thatsachen in gedrängter und doch anregender Erzählung" darzubieten.

Kuglers Handbücher sollten nach der Absicht ihres Verfassers eine übersichtliche Zusammenfassung des augenblicklichen Wissens darbieten und sich zur Mitnahme auf Reisen und also zum unmittelbaren Gebrauch eignen [348]). Schnaase verfolgte andere

---

[339]) Im 5. Kapitel, p. 163 ff werden z. B. den „deutschen Schulen in der realistischen Richtung der van Eyck'schen Schule von 1460—1500" dieselben Fehler angerechnet wie einstmals in der Jugendarbeit dem Jan van Eyck: „Magerheit der Glieder, scharfe und eckige Brüche in den Gewändern" usw.

[340]) Neben Waagen (1794—1868) wirkten gleichzeitig noch in Berlin: an der Universität Heinrich Gustav Hotho (1802—1873), im Preußischen Kultusministerium Franz Kugler (1808—1858) und seit 1848 als Obertribunalrat Carl Schnaase (1798—1875).

[341]) 2 Bde. Berlin bei Duncker und Humblot 1837. Zweite Auflage 1847, bearbeitet von Jacob Burckhardt.

[342]) 1 Bd. Stuttgart, 1842. Verlag von Ebner & Seubert. Zweite Auflage 1848, bearbeitet von Jacob Burckhardt.

[343]) 7 Bde. Zweite Auflage 1866—1876; 7 Bde. Düsseldorf, unter Mitwirkung des Verfassers, bearbeitet von Carl von Lützow, Carl Friederichs, Rudolf Rahn, Alwin Schultz, Wilhelm Lübke, Alfred Woltmann und Eduard Dobbert. 1879 (Stuttgart) gab Wilhelm Lübke aus Schnaases Nachlaß noch die von O. Eisenmann bearbeitete „Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert" als Fragment der von Schnaase geplanten Fortsetzung heraus.

[344]) „Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Eine öffentliche Vorlesung an der Königlichen Friedrich-Wilhelms Universität zu Berlin." 2 Bde. erschienen als „erster und zweiter Theil von Oeffentlichen Vorlesungen über Gegenstände der Litteratur und Kunst", Berlin, verlegt von M. Simon, 1842—1843. vgl. Bd. 1, p. 25.

[345]) Leipzig. T. O. Weigel, 1851—1855.

[346]) Stuttgart, Rieger'sche Verlagsbuchhandlung, 1855.

[347]) Vorwort der ersten Auflage, p. VI. Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1860.

[348]) Vorwort zum Handbuch der Geschichte der Malerei Bd. 1^1, p. IX.
Vorwort zum Handbuch der Kunstgeschichte[1], p. X, XIII.

Ziele. Seine Betrachtungsart wird gemeinhin als die geschichts-philosophische angesprochen, und sein Lebenswerk gerät dadurch in die Gefahr als eine mehr oder weniger hinfällige gedankliche Konstruktion von der Forschung außer Acht gelassen zu werden. Und doch bedarf die Kunstgeschichte zu ihrem gedeihlichen Wachstum stetsfort der eifrigen Mitarbeit beider Geistesrichtungen [349]). Kugler selbst war sich zum mindesten bewußt, daß auch seine eigene Art, „die künstlerische Erscheinung möglichst naiv und gerade heraus aufzufassen, die Bedingung ihrer Existenz möglichst in ihr selbst zu suchen, ihre Eigentümlichkeit möglichst einfach aus den zunächst liegenden Motiven zu erklären" [350]), eine „Subjektivität im Urteil" bedinge [351]). Es war aber sein Verdienst, dank der eigenen andersgearteten Natur, die Schwächen der romantischen Geschichtsbetrachtung schärfer als Waagen erkannt und vermieden zu haben [352]). Auch für Kugler bot C. F. von Rumohr das wissenschaftliche Vorbild. An Fiorillo kritisierte er, ohne ihn ausdrücklich zu nennen, die charakterlose Compilation aus den verschiedensten Quellen. Es galt ihm als wesentlich romantische und klassische Auffassung auseinander zu halten, und gegenüber den Ordnungsprinzipien der Geschichtsphilosophie betonte er die „Freiheit des Einzelnen" [353]). Wenn Rumohrs „Kampf gegen das objektiv gegebene Schöne" [354]) für die Geschichte der Aesthetik von hoher Bedeutung wurde, so beruhte dies nicht zum geringsten auf der verständigen Weiterbildung seiner Lehren durch Kugler. Mit der Abneigung gegen den Regelkram der alten Aesthetik und der Zurückhaltung gegenüber den philosophischen Geschichtsrekonstruktionen und Entwicklungslehren der Zeitgenossen verband er eine rege künstlerische Sensibilität für die individuellen schöpferischen Kräfte. Gleichzeitig besaß er aber auch in hohem Maße die Befähigung zu weitausgreifender empirischer Forschung, und Jacob Burckhardt bekannte im Alter, daß er Franz Kugler „im wesentlichen seine geistige Richtung" verdanke, denn „eine edle Persönlichkeit öffnete ihm Horizonte weit über die Kunstgeschichte hinaus" [355]).

Das gedankliche Gerüst, mit dessen Hilfe Kugler seine empirische Darstellung zu einem Ganzen verband, war denkbar einfach. Kugler betrachtete es als ein notwendiges Uebel, und da ihm methodologische Fragen der historischen Forschung von Natur aus nicht gemäß waren, so bemühte er sich, wie späterhin Jacob Burckhardt, durch vorsichtigen und sparsamen Gebrauch der verbindenden und das Ganze gestaltenden Ideen der Darstellung die geschichts-philosophische Problematik fernzuhalten [356]). In der ersten

---

[349]) So selbstverständlich dies scheint, die weitere Entwicklung des Renaissancebegriffes in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung beweist, daß man in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dafür wenig Sinn besaß. Die gedankliche Klarheit von Hotho z. B. blieb unbeachtet, weil man die spekulative Geschichtsphilosophie meiden wollte. Das Ergebnis war, daß vielfach die Positivisten zu gedanklichen Rekonstruktionen geschichtlicher Vorgänge gelangten, denen gegenüber sich Hotho maßvoll und nüchtern klar ausnimmt.

[350]) Rezension von Schnaases Geschichte der bildenden Künste, Deutsches Kunstblatt, 1850 p. 334. Zu dieser Frage vgl. u. a. Otto Markwart, Jacob Burckhardt, Persönlichkeit und Leben Bd. 1, 1920 p. 367 ff und Waetzoldt, Bd. 2, p. 90 ff.

[351]) Handbuch der Geschichte der Malerei[1] Bd. 1, 1837 p. VII.

[352]) Waetzoldt, Bd. 2, p. 158 charakterisierte überzeugend Kuglers Stellung zwischen den beiden damaligen Hauptströmungen der deutschen Kunstgeschichtsschreibung, zwischen den Empirikern Rumohr und Waagen und den Geschichtsphilosophen Hotho und Schnaase.

[353]) „Der Mensch ist — Gott sei Dank! — keine Pflanze, daß er nach Blättern und Staubfäden in Classen zu rubriciren wäre; die Freiheit des Einzelnen spottet dieser philosophischen Ansicht und leicht sind die Ausnahmen häufiger als die Regeln." Handbuch der Geschichte der Malerei[1] Bd. 1, 1837 p. VIII.

[354]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 315.

[355]) vgl. Burckhardts „Personalien" (autobiographische Aufzeichnungen bestimmt zur Verlesung bei der Leichenfeier) Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe Bd. 1, Basel 1930 p. VIII. Eine vortreffliche kurze Charakteristik Kuglers gab Friedrich Rintelen in seinen Gedenkworten auf Jacob Burckhardt; vgl. Reden und Aufsätze, p. 23.

[356]) Die Meisterschaft Burckhardts erlangte er dabei freilich nicht. Im Vorwort zur Geschichte der Malerei Bd. 1[1], p. VIII gab er sich z. B. über die Schwierigkeit Rechenschaft „die Charakteristik der Gruppen, in welche er (der Verfasser) die Geschichte der Malerei abgetheilt hat, überall genügend

Auflage der Geschichte der Malerei befolgte er bei der Ordnung des Stoffes noch das von der Romantik bevorzugte nationale Prinzip. Der Disposition lag das alte Schema der Dreigliederung des historischen Verlaufes zugrunde. Entwicklung, Blüte und Verfall bezeichnen die Etappen im Wachstum der europäischen Malerei bis in die Zeit Vasaris. Was nachher noch folgte, erschien Kugler in Uebereinstimmung mit den Ansichten der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung als eine Periode der Restauration und des erneuten Verfalls der Kunst [357]). In seiner Darstellung gelangte der kulturkämpferische Einschlag Winckelmanns und der Romantik spürbar zur Geltung, daneben freilich auch die Wiedergeburtsidee.

Beim damaligen Stande der Forschung ist es zunächst erstaunlich, daß für die Eröffnung einer Geschichte der Malerei „von Constantin dem Großen bis auf die neuere Zeit" die Wiedergeburtsidee überhaupt noch in so weit gehendem Maße zur Verwendung gelangte [358]). Allein das geistige Erbe des Klassizismus und die Abneigung gegen die romantische Freude an der „Naivität jugendlicher Epochen" mögen hierbei Kuglers Auffassung ebenso sehr mitbestimmt haben, wie gewisse, besonders von Hegel vertretene, Ansichten über die teleologische Bestimmung der Künste. Kugler wollte zwar von Hegel nichts wissen, indessen galt es ihm doch als selbstverständlich bei der universalhistorischen Betrachtungsweise die Kontinuität im geschichtlichen Geschehen und mithin eine mehr oder weniger gebundene Entwicklung zu anerkennen [359]). Es war Kuglers Auffassung, daß der christlichen Kunst „eine eigenthümliche, von der Kunstentwickelung andrer Zeiten unterschiedene Bahn" vorgezeichnet gewesen sei [360]).

---

zu rechtfertigen. Aber zur Uebersicht eines Ganzen sind einmal einzelne Unter-Abtheilungen nöthig, und so mag es denn immerhin gewagt sein". Und so ist es auch bezeichnend, wenn Kugler, nachdem er die Kunst der van Eyck als eine neue Richtung des germanischen Stiles charakterisiert hatte, sogleich bemerkte: „Die geschichtlichen Entwickelungen gehen überhaupt nicht in allmählig aufsteigender Linie, sondern in einzelnen großen Pulsschlägen vor sich." vgl. Bd. 2^1, p. 46. Der Wendung vom „Pulsieren des geschichtlichen Lebens" begegnet man in seiner Sprache noch öfters. vgl. z. B. Bd. 1^1, p. 12.

[357]) Einen wesentlich andern Standpunkt vertrat bereits 1842 Hotho in seiner Vorlesung über die Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Die „Gesamtgeschichte" der europäischen Malerei teilte auch er in drei Perioden ein, „von welchen die erste bis zum dreizehnten Jahrhundert reicht, während die zweite das nächste halbe Jahrtausend umfaßt, so daß die dritte ohngefähr mit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts beginnt". I, p. 159. Weder die Wiedergeburtsidee, noch der trostlose Verfall aller Kunst im Manierismus fanden in Hothos Darstellung die übliche Auslegung. Auch die abfällige Beurteilung des Italienisierens, die Friedrich Schlegel in der Kunstgeschichtsschreibung gangbar gemacht hatte, wurde von Hotho nicht anerkannt (vgl. I, p. 284), trotzdem gerade er für die nationalen Regungen im künstlerischen Schaffen ein besonderes Interesse hegte, denn „das Nationale ist es, was auch in der Kunst den Menschen am tiefsten ergreift, und was er aus eigener Seele am energievollsten wiederschafft" (I, p. 197). Bei Hotho finden sich übrigens beachtenswerte Ansätze zum späteren Renaissancebegriff. Hotho stützte sich weitgehend auf Kuglers Darstellung, aber er begriff weit mehr die Bedeutung der Renaissance als Epoche, und er räumte Italien willig die Vormacht ein. Die Wichtigkeit der geistesgeschichtlichen Verknüpfungen mit der gleichzeitigen Kultur, das allmähliche Herauswachsen dieser Blütezeit aus der mittelalterlichen Entwicklung seit dem 13. Jahrhundert und die mehr indirekte Bedeutung der Antike hat er bereits erkannt. (Kolloffs Aufsatz war 1840 erschienen und blieb vermutlich nicht ohne Einfluß auf Hotho). Hothos geschichtliche Vorstellungen enthielten im Kerne schon die Ergebnisse, die erst ein halbes Jahrhundert später in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung Allgemeingut wurden. Seine Verfehmung als spekulativer Philosoph und die Zurückhaltung, die Kugler und Burckhardt ihm gegenüber bewahrten, bieten die Erklärung für diese Ignorierung seiner Einsichten, vgl. Bd. 1, 1842 p. 176—205, 213 ff, 275, 280.

[358]) Die Fragwürdigkeit der humanistischen Geschichtskonstruktion hatte ja bereits jenes anonyme Schreiben an den Herausgeber des Teutschen Merkur von 1779 deutlich erwiesen. vgl. Anmerkung Nr. 184.

[359]) Auch die Disposition des Handbuchs der Kunstgeschichte 1842^1 bietet dazu ein aufschlußreiches Beispiel. Der Unterschied zu Hothos Darstellung liegt daher in dieser Hinsicht einzig darin, daß Kugler die teleologische Gebundenheit weniger bewußt vertrat.

[360]) „Wir sehen die ersten Kunstversuche nicht, wie sonst bei den Völkern des Alterthums, nach dunklen Begriffen roh und unbeholfen gestaltet und sodann von Stufe zu Stufe zur weitern Fortbildung vorschreitend; sondern im Gegentheil: zuerst vermieden und verschmäht, dann in vorhandene ausgebildete, aber fast bereits ausgelebte Formen eingezwängt und eingepuppt, und so durch lange Jahrhunderte von Völkerwanderungen, Revolutionen und Gährungen überwintert, endlich aber, dem Schmetterlinge

Die Verwandtschaft mit den Ansichten Goethes in „Kunst und Altertum" tritt deutlich hervor. Auch bei Kugler ist letzten Endes die Kontinuität durch Elemente der klassizistischen Teleologie bedingt, nur erfährt sie bei ihm eine vorsichtigere, mehr den historischen Verhältnissen angepaßte Begründung. Aber auch Kugler sprach von „dem tiefen Verfall der heimischen Kunst" und bekannte damit die Unfähigkeit zu einer vorurteilslosen ästhetischen Bewertung der frühmittelalterlichen Werke. Die Vorstellung von der Wiedergeburt der Künste war deshalb bei Kugler nicht nur ein Hilfsmittel der Darstellung, sondern sie bildete zugleich einen wichtigen Bestandteil der ästhetischen Ueberzeugung [361]). Historiographisch ist dies bedeutsam für die damalige Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Kuglers Ansichten bildeten den Uebergang vom bestimmten künstlerischen Geschmack des Klassizismus zu den gleichzeitigen Aufgaben der Forschung in Italien. Die wissenschaftlichen Aufgaben waren vielfach romantischen Neigungen entwachsen, durch den Klassizismus und die antiromantischen Strömungen wurden sie aber besonderen historischen und ästhetischen Interessen unterstellt. In Frankreich hatte Seroux d'Agincourt diese Festlegung vorbereitet, Michelet und Eduard Kolloff bildeten sie weiter aus, und bald darauf wurde sie von Jacob Burckhardt zum klassischen Ausdruck erhoben [362]). Kugler hat zu dieser Neuorientierung nicht unwesentlich beigetragen, freilich weniger durch die Originalität seiner Ansichten als vielmehr durch die gewandte Nutzung der neuen Interessen [363]). Er verband mit der vermehrten Betonung der Wiedergeburtsidee ein vertieftes ästhetisches und psychologisches Verständnis für die neuere abendländische Kunst. Die Wiedergeburt der Künste wurde nicht mehr im naiven Sinne der Humanisten als eine Rückkehr zu den Idealen der Antike aufgefaßt, sie ließ sich nicht mit Vasari als eine Hinwendung zur Natur und der Antike erklären, und sie war auch nicht eine Rückkehr zur wahren Kunst im Sinne Goethes. Kugler erblickte vielmehr das Neue und für die weitere Entwicklung Entscheidende in dem „allgemeinen Lebensdrang", der sich im Bereiche der Kunst geltend mache, im

---

gleich, die todte fesselnde Schale von sich werfend und freie, leichte Schwingen entfaltend; doch auch von diesem Zeitpunkt ab bis zur vollständigen Erreichung des Zieles sehen wir die Kunst in mannigfach verschiedenartigen Stadien der Entwicklung, oft von äußerlichen Eindrücken abhängig, oft verweilend und gleichsam ausruhend." Handbuch der Geschichte der Malerei 1837[1], Bd. 1, p. 1.

[361]) Handbuch der Geschichte der Malerei 1837[1], Bd. 1, p. 23. Mit den Meistern des 13. Jahrhunderts „war die Zeit gekommen, in welcher auch das Verlangen nach Werken der bildenden Kunst erwachen und erfreuliche Früchte tragen sollte". Weitere Belege für den Ausdruck der Wiedergeburtsidee p. 24: „erwachende Kunst des dreizehnten Jahrhunderts", p. 25: „Beispiele des neu erwachenden Lebens", p. 27: „erster Beginn der auflebenden Kunst", Bd. 2, p. 12: „Das erste selbstthätige Pulsiren der Kunst", p. 20: „dieser erste lebendige Aufschwung der Kunst". — Auch Hotho, der den romantischen Anschauungen noch näher stand, vermochte für die „barbarische" Kunst keine befriedigende ästhetische Erklärung zu bieten (vgl. z. B. I, p. 170 ff), die Hilfe der Wiedergeburtsidee hat er aber trotzdem nicht angerufen. Er schilderte statt dessen das allmähliche Werden des Neuen durch langsame Veränderung des Alten: „Während sich in Byzanz zur Zeit des eilften Jahrhunderts der neugriechische Typus mehr und mehr befestigte und seine Schwächen auszubilden fortfuhr, lebten sich auch im Abendlande die alten Ueberlieferungen bis zur Entartung aus. Doch mit diesem Aussterben gerade fängt die Phantasie lebendiger sich zu regen an. Zunächst zwar vergeblich." ibid. p. 173.

[362]) Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments, 1809—1823. Jules Michelet, Histoire de France au seizième siècle, 1855. Eduard Kolloff, die Entwicklung der modernen Kunst aus der antiken bis zur Epoche der Renaissance. Historisches Taschenbuch, hrg. von Friedrich von Raumer, N. F. 1, 1840.

[363]) Adolph Philippi, der in seinem Buche „Der Begriff der Renaissance", 1912, den Ausdruck Renaissance lediglich in der engeren Bedeutung als Stilbegriff der italienischen Kunstgeschichte auffaßte und in seiner geschichtlichen Entwicklung verfolgte, übersah infolgedessen die Bedeutung Kuglers für das Werden der neuen Renaissanceauffassung. Kugler bildete nicht in dem Sinne, wie es Philippi darstellte, einen Gegensatz zu Burckhardt. Er war nicht in dem ausschließlichen Maße der „Gotiker, dem die germanische Kunst des Mittelalters ans Herz gewachsen", daß er daneben die italienische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts nicht zu schätzen im Stande gewesen wäre. Er stand im Gegenteil Jacob Burckhardt viel näher als man bis jetzt gelten lassen wollte, und er teilte mit diesem die Anerkennung „der italienischen Renaissance als des vollkommensten Ausdrucks der nachantiken Kunst" (Philippi) — sofern sich diese zwei großen Menschen überhaupt zu einer so pedantischen Umschreibung ihrer wertvollsten Eindrücke hätten bereit finden lassen.

geschichtlich notwendigen Auftreten „bestimmter Persönlichkeiten", die „der todten Form ein neues Leben einzuhauchen und dieselbe den Zwecken der Gegenwart gemäß zu modificiren", im Stande waren [364]). Der „Geist des schaffenden Künstlers" [365]) und eine bald sich bemerkbar machende „subjektive Richtung" [366]) erschienen Kugler als die wesentlichen Elemente der neueren Kunst diesseits und jenseits der Alpen. Denn auch in der deutschen Kunst folgt auf „das Bestreben, die Formen der Gestalten überall in scharfer und bestimmter Weise zu fassen, dieselben so viel als möglich in gemessener, symmetrischer Anordnung vorzuführen" [367]) alsbald „ein eigenthümlicher Lebensdrang" [368]). „Es ist der Beginn einer neuen künstlerischen Richtung, das Erwachen des subjektiven Gefühles des Künstlers, welches sich selber in den dargestellten Personen auszusprechen strebt oder dieselben unbewußt durchdringt. Es ist dasselbe Prinzip, welches der italienischen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts zu Grunde liegt". Kugler glaubte das Erwachen der subjektiven Richtung im Norden sogar früher feststellen zu können als in Italien und sah die Erklärung dafür „in den allgemeinen kulturgeschichtlichen Verhältnissen diesseits der Alpen. Hier entwickelt sich um den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts die Blüthe jenes romantischen Elementes, welches das Leben nach allen Richtungen durchdringt und sich sowohl in den zahlreichen Erzeugnissen einer selbständigen volksthümlichen Poesie, als insbesondere in dem Hervortreten eines neuen, des sogenannten gothischen Baustyles ankündigt" [369]).

Diese hohe Wertung gewisser Tendenzen der nordischen Kunstentwicklung mag bezeichnend sein für die Nachwirkung der romantischen Auffassungsweise beim jungen Kugler. Sie ist aber von jener gefühlvollen Verehrung alles Gotischen und Mittelalterlichen in nicht minder bezeichnender Form zugleich auch unterschieden. Denn nach Kugler zeigt sich „im dreizehnten Jahrhundert dieser germanische Styl in seinen Eigentümlichkeiten noch auf eine mehr grelle, im Einzelnen der Karikatur sich annähernde Weise, wie solches überall bei neu hervorbrechenden Entwicklungsprocessen der Fall ist, wo es den Kampf mit einem Früheren, durch Verjährung Berechtigten, gilt, und wie es hier durch die noch immer sehr befangene Technik und durch die somit erfolgte Anwendung der schärfsten, handgreiflichsten Darstellungsmittel natürlich nur erhöht werden mußte" [370]). Im Anschluß an diese nicht unwichtige Einschränkung der ästhetischen Bewertung des Gotischen äußerte Kugler bereits 1837 die Vermutung: „in Frankreich, und zwar in den nördlichen Theilen des Landes, ist die eigentliche Entwicklung des

---

[364]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, 1837[1] p. 23. Wenn er daneben auch in der italienischen Kunst des 13. Jahrhunderts in gewissen Werken „ein absichtlicheres, ausgedehnteres Studium der Antike" anerkannte, „welches eine verhältnismäßige Reinigung der Formen und somit eine genauere Beobachtung der Natur einleitete und welches vornehmlich das Großartige in dem, was die Byzantiner überliefert hatten, herausfühlen und neu gestalten lehrte", so war er doch der Ueberzeugung, „daß derjenige Künstler, bei dem dies Studium am Entschiedensten ersichtlich ist, der auf die Verbreitung desselben unstreitig den größten Einfluß ausgeübt hat, der überhaupt die erste Stelle unter den Meistern dieses Jahrhunderts einnimmt, der Bildhauer Nicola Pisano, ein Künstler" sei, „dessen hohe Vollendung unbegreiflich bleibt, wenn wir nicht auch, neben allen jenen fördernden Umständen, die Macht des Genius zu verehren wissen". ibid. p. 27.

[365]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, 1837[1] p. 36.

[366]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, 1837[1] p. 37.

[367]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, 1837[1] p. 11; p. 12 nannte er dieses Streben „das erste selbstthätige Pulsiren der Kunst, welches sich hier, wie überall auf der ersten Entwicklungsstufe, durch strenge Gesetzmäßigkeit äußert, die zwar nur äußerlich formell erscheint und die tieferen Gesetze der organischen Natur noch nicht begreift, die aber zunächst dazu dient, der ins Formlose ausschweifenden Phantasie bestimmte Grenzen vorzuzeichnen". In der zweiten, von Jacob Burckhardt besorgten Auflage des Handbuches wurde der Gedanke noch weitergehend präzisiert: „Jetzt erst tritt die völlige Metamorphose des antiken Styles und der Anfang eines neuen offen zu Tage." vgl. Bd. 1[2], p. 144.

[368]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, 1837[1] p. 15.

[369]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, 1837[1] p. 24, 25.

[370]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, 1837[1] p. 25, 26; ähnlich bei Hotho. I, p. 173 ff.

germanischen Bausystemes zu suchen" [371]), womit auch die patriotische Komponente der romantischen Gotik-Begeisterung abgeschwächt wurde.

Romantisch blieb aber Kuglers Geschichtsbetrachtung trotz dieser Unterschiede insofern, als auch er den Höhepunkt in der Entwicklung des germanischen Stiles im 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts zu erkennen glaubte [372]). Im 14. Jahrhundert erst „treten die künstlerischen Absichten der Zeit in einer ungleich reineren, edleren Weise hervor. Der Schluß dieses Jahrhunderts und der Beginn des folgenden feiert die Blüthe des germanischen Styles" [373]). In der Malerei war es die goldene Zeit der Schule von Köln [374]). Mit den van Eycks aber kommt eine neue Richtung auf. „Uebergänge aus dem früheren germanischen Styl in diese neue Richtung sind bis jetzt nicht nachgewiesen. Auf jeden Fall indeß wird der gesammte Fortschritt dieser Zeit minder als das letzte Glied einer zusammenhängenden, allmählig abgewickelten Kette, denn als ein wesentlich neues Moment betrachtet werden müssen" [375]). Dieses Neue war „jener Natursinn, jenes Bestreben, durch gründlicheres, bis ins Einzelne durchgeführtes Studium und durch lebendigere Vergegenwärtigung der Darstellung, die Kunst von äußerlichen, architektonischen Gesetzen zu befreien und zu selbständiger Gültigkeit zu erheben" [376]). Auch im Süden bewegte sich die Entwicklung der Kunst des 15. Jahrhunderts in derselben Richtung. Denn auch hier war „noch ein Element zur Vollendung der Kunst erforderlich: das Studium, die freie, naturgemäße Durchbildung der Form. Das freie Bewußtsein über die Gesetze der Form und deren Erscheinung, die Verfolgung derselben bis in ihre einzelsten Besonderheiten, also die Befreiung der Kunst in ihren äusseren Verhältnissen" [377]).

Die Kunst des 15. Jahrhunderts bildete nach Kuglers Auffassung sowohl im Süden als auch im Norden die entwicklungsgeschichtliche Vorstufe für die Blütezeit des 16. Jahrhunderts [378]). Sie war in demselben Maße wie die Kunst des 13. und des

---

[371]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 2, 1837[1] p. 26.

[372]) vgl. z. B. noch bei Hotho I, p. 275 ff.

[373]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 2, 1837[1] p. 26.

[374]) „Jetzt vollendete sich hier dieser Styl in seiner trefflichsten Eigentümlichkeit. Die zahlreichen Werke, welche um diese Zeit aus der Schule von Köln hervorgingen, tragen das Gepräge eines so reinen und — in Rücksicht auf die allgemeine Kunstentwicklung der Zeit — eines so ausgebildeten Schönheitssinnes, es vermählt sich in ihnen ideale Auffassung und das Streben nach naturgetreuer Ausführung in so glücklicher Weise, wie solches in den nachfolgenden Perioden der deutschen Kunst nicht wieder wahrgenommen wird. Eine eigenthümliche Süßigkeit und Holdseligkeit, die kindlichste Heiterkeit und Anmuth ist über diese Gestalten ausgegossen. Sie prangen in dem wärmsten Schmelze leuchtender Farben, und die Technik der Farbenbehandlung, die Weichheit des Auftrages hat hier eine Vollendung erreicht, wie nirgend anders vor Einführung der Oelmalerei." Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 2, 1837[1] p. 33. Die von Jacob Burckhardt besorgte zweite Auflage brachte eine wesentliche Erweiterung der einleitenden Gedanken zum Abschnitt über die Kölner Malerei. Die hier zitierten Sätze wurden dabei in einer für Burckhardt bezeichnenden Weise neu geformt. Der Vergleich des neuen Wortlautes mit dem ursprünglichen erlaubt indessen nicht nur eine aufschlußreiche Gegenüberstellung der beiden Persönlichkeiten Kugler und Burckhardt, sondern es läßt sich auch von hier aus der Werdegang der späteren Ansichten Burckhardts deutlich verfolgen: „Der Charakter ihres Styles hat seinen wesentlichen Grund in der geistigen *Auffassungsweise*. Diese geht von vorn herein auf die Bezeichnung der seligen, paradiesischen Ruhe heiliger Personen aus, wozu sie hauptsächlich des Ausdruckes kindlicher Unschuld und Reinheit, weniger aber des individuellen Charakters bedarf; auch die Schönheit ist für sie wesentlich nur Mittel, und lange nicht so sehr Formenprinzip wie bei den alten Nürnbergern. So bildet die Kölner Schule vor allem eine der höchsten *sittlichen* Erscheinungen in der Kunstgeschichte. Aus ihren Gestalten spricht eine lautere Seele, welche mit dem höchsten Gesetz in ungetrübtem Einklange lebt; da ist keine Spur von irgendwelcher Unruhe des Gemüthes, von Sehnsucht oder Schwärmerei, alles ist uranfänglicher, ungestörter, heiliger Friede. Süßigkeit und Holdseligkeit, kindliche Heiterkeit und Anmuth haben sich nirgends so durchgängig und anhaltend als herrschende Richtung geltend gemacht wie hier." vgl. Bd. 1[2], p. 228.

[375]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 2, 1837 p. 45, 46.

[376]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 2, 1837 p. 44.

[377]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, 1837 p. 87, 88.

[378]) In einseitiger Schärfe vertrat diese Ansicht im 18. Jahrhundert z. B. Johann Georg Sulzer. Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Bd. 2, 1778[2] p. 146, Stichwort „Florentinische Schule".

14. Jahrhunderts ein notwendiges Glied im Verlaufe des Ganzen. In der Beschränkung dieser Entwicklung auf die künstlerischen Absichten des 16. Jahrhunderts kam aber der teleologische Charakter seiner kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise, die Verwandtschaft mit den Ideen Vasaris und den Ansichten des Klassizismus, deutlich zum Ausdruck. Den romantischen Lehren folgte Kugler insofern, als er ebenfalls einen bedeutsamen Einfluß der Niederländer auf die Entwicklung der deutschen Malerei anerkannte [379]). Bei der Schilderung des 15. Jahrhunderts faßte er daher die beiden Schulen zusammen, nur in dieser Einheit vermochte er gegenüber der italienischen Malerei eine „selbständige Entwickelung der niederländischen und deutschen Kunst" zu erblicken [380]). Die Zwiespältigkeit in der kunstgeschichtlichen Auffassungsweise Kuglers kam bei der Behandlung der nordischen Kunst des 16. Jahrhunderts voll zur Geltung. Hier sah er sich vor die Notwendigkeit gestellt in entscheidendem Maße seine ästhetischen Ueberzeugungen darlegen zu müssen, und hier erwies sich die klassizistische Beschränktheit seines kunstgeschichtlichen Erkenntnisvermögens. Kugler übernahm von der Romantik die Ansicht, die gotische Kunst habe im 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts ihre Blüte erlebt, und der Höhepunkt des unmittelbar nachfolgenden Aufschwunges der nordischen Malerei sei bereits im frühen 16. Jahrhundert erreicht worden. Schon diese Geschichtskonstruktion war im Grunde lediglich eine Angleichung der nordischen Verhältnisse an die italienischen gewesen, und die romantische Beurteilung der mittelalterlich-germanischen Kunst geschah mit Hilfe der in gewisser Hinsicht modificierten und erweiterten Kategorien der italienischen Renaissanceästhetik. Bei Kugler kam jedoch diese verallgemeinerte Uebertragung der italienischen Maßstäbe und historischen Ideen auf die nordischen Verhältnisse deutlicher zum Ausdruck [381]). Denn im Unterschiede zur romantischen Kunstauffassung, die vermöge des Gefühles und der christlichen Frömmigkeit im Mittelalter trotzdem ihr Genügen fand, übernahm Kugler mit den fremden Maßstäben den Glauben an die absolute Gültigkeit ihrer Ideale. Die Blütezeit der Kunst im 16. Jahrhundert war für Kugler der Gipfelpunkt der abendländischen Kunst über-

---

[379]) „Die Entwicklung der deutschen Malerei im fünfzehnten Jahrhundert scheint nicht ohne bedeutende Einflüsse jener Schule vor sich gegangen zu sein; wir finden wenigstens bei der Mehrzahl namhafter Leistungen gewisse Motive, welche hierauf mit größerer oder geringerer Bestimmtheit zurückdeuten." Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 2, 1837 p. 74.

[380]) Handbuch der Geschichte der Malerei, als Titel des zweiten Buches des zweiten Bandes. Im Vorwort zum zweiten Band p. VI äußerte sich Kugler anläßlich der Begründung der stofflichen Gruppierung des Inhaltes in ähnlichem Sinne über die Einheit der beiden Schulen. „Der Verfasser hat die in diesem (Bande) zusammengestellten Schulen der Malerei als ein Ganzes behandelt, welches zwar von mannigfachen Einflüssen der italienischen Kunst nicht frei ist, welches jedoch zugleich in sich in einem gewissen nothwendigen Zusammenhange steht. Das *Wechselverhältnis* zunächst zwischen der deutschen und der niederländischen Malerei ist bereits durch langjährige gemeinsame Behandlung beider als wichtig und einflußreich anerkannt worden, und ihre Zusammenstellung, wie sie in vielen Fällen die einzelnen Erscheinungen motivirt, giebt zugleich eine wünschenswerthe Gelegenheit, da, wo aus Mangel an Nachrichten oder aus Mangel an künstlerischen Erzeugnissen der geschichtliche Faden schwerer zu verfolgen ist, durch die Betrachtung des einen die Lücken des andren zu ergänzen." Daß Kugler mit dieser Argumentation typische kunstgeschichtliche Ansichten der Romantik verfocht, bedarf keiner weiteren Erklärung. Diese Auffassungsweise selbst hat ja in der Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung noch auf lange hinaus das Bild der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts bestimmt und neben den unbewußt mitwirkenden Bestandteilen der italienischen Aesthetik dazu beigetragen, das Charakteristische zu verkennen.

[381]) Der Vergleich mit Hothos Darstellung läßt diesen Unterschied klar erkennen. Auch Hotho sah in der Kunst des 16. Jahrhunderts die Blüte der Entwicklung seit dem 13. Jahrhundert, und er räumte ein, daß „diese erste Epoche mehr historisch zu genießen" sei, „man muß sich auf ihren eigenen Boden stellen, um sie zu fassen und ihre Vorzüge verehren zu können". Aber „in Markigkeit und Wucht, in Großartigkeit der Phantasie, in kerniger Charakteristik und unbefangener Empfindung überragt sie die darauffolgende Blüthezeit in einem Grade, der jetzt nur von den Wenigen noch ganz gefaßt wird, denen die Schwächen der heutigen Kunst nicht den Sinn für das wahrhaft Echte getrübt haben, das selten gefallen, immer aber erkräftigen, heilen und begeistern kann". vgl. Bd. I p. 275—276.

haupt. Die letzte Erfüllung der absoluten künstlerischen Ideale lag in der Blüte der italienischen Kunst. Die Renaissance rückte in den Mittelpunkt [382]).

Die klassizistische Gesinnung verband mit der verstärkten Betonung der Wiedergeburtsidee die absolute Norm des antiken Schönheitsideales. Der formverwandten italienischen Kunst wurde infolgedessen der Vorzug eingeräumt „eine reiche Blüthe höchster, vollkommen schöner Kunstleistungen" entfaltet zu haben. „Hier ward jene Wunderzeit des griechischen Alterthums wiedergeboren, da die Schönheit dem Auge des Sterblichen sich offenbarte, der göttliche Gedanke in vollendeter Gestalt sich verkörperte, die höchste Würde des Menschen anschaulich im Bilde dargestellt ward" [383]).

---

[382]) „Das erste Viertel des sechszehnten Jahrhunderts sah die vorzüglichsten Meister der deutschen Kunst erstehen, wie zu derselben Zeit die Meisterwerke der italienischen Malerei geschaffen wurden. Aber es ist ein großer Unterschied zwischen den Gipfelpunkten deutscher und italienischer Kunst, nicht bloß in Bezug auf die besondere Richtung, auf subjective Absicht und Anlage, sondern vornehmlich auch in Bezug auf die Höhe der Vollendung, auf die befriedigende Lösung der Aufgabe." Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 2, 1837 p. 84. Im ersten Bande (p. 147) nannte Kugler die Blütezeit der italienischen Kunst im sechszehnten Jahrhundert „einen der seltensten Höhepunkte menschlicher Bildung, eine Zeit der lautersten Offenbarungen jener göttlichen Kraft, deren der Mensch theilhaftig geworden ist, einen kurzen Zeitraum, in welchem die Kunst sich auf dieser Stufe einer höchsten Vollendung hielt." Wie nahe indessen bereits der junge Kugler der Ueberwindung dieser engen und den Einsichten der damaligen Zeit nicht mehr voll entsprechenden Auffassungsweise stand, dafür zeugen die folgenden, aus demselben Abschnitt entnommenen Sätze: „Die großen Werke dieser Periode sind von ewiger Gültigkeit, von unvergänglichem Werthe; sie tragen die Farben *ihrer* Zeit und sind doch für *alle* Zeit geschaffen. Das wahrhaft Schöne ist nicht abhängig von den äußeren Formen seiner Erscheinung. Ueberraschend ist es für den ersten Anblick, daß in den Werken jener glücklichsten Zeit der neueren Kunst nicht eine einzelne hervorragende Erscheinung wiederum als der bedeutsamste Mittelpunkt dasteht, nicht *Eine* höchste Vollendung als das Ziel, als der Schlußstein dieses wundersamen Baues betrachtet werden kann; daß im Gegenteil mannigfache Individuen, Kunstwerke mannigfach verschiedener Art vor unseren Augen erscheinen, von denen wir eines nach dem anderen an höchstem Werth gleichschätzen müssen, — daß selbst minderbegabte Künstler einzelnes höchst Vollendete geschaffen haben. Aber das ist eben das Wesen der wahrhaften Schönheit, daß sie nicht an diese oder jene bestimmte Norm gebunden ist." vgl. Bd. 1[1], p. 148. Kugler war demnach nicht mehr weit von der Verneinung der absoluten ästhetischen Norm entfernt, und dies macht es auch verständlich, daß bereits sein nächstes größeres Werk, das Handbuch der Kunstgeschichte (1842), sich um eine universalhistorische Betrachtungsweise bemühte, der freilich die universalästhetische Erkenntnis nur langsam und zaghaft nachfolgte.

[383]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 2, 1837 p. 84. — Hotho hat die Fragwürdigkeit dieser ästhetischen Kategorien eingesehen: „Selbst in neuester Zeit noch giebt es Liebhaber und Kenner genug, die sich aus einer bald genaueren bald seichteren Bekanntschaft mit der Antike und den schönsten Epochen der italienischen Meister für die menschliche Gestalt und landschaftliche Natur ein sogenanntes Ideal abstrahirt haben. In diesen Formen, behaupten sie, liege das ächte Prinzip für *alle* Schönheit. Je mehr nun solch Ideal, über die nationale Wirklichkeit bestimmter Physiognomien und landschaftlicher Formen hinaus, durch allgemeine Regeln und Maaße canonisirt, oder nach sonstigem Fürschönhalten zurecht gemacht ist, umso weniger kommen die Anhänger dieses ästhetischen Glaubens mit den meisten Epochen der deutschen und niederländischen Malerei zu Stande. Sie beseitigen gemeinhin die Werke derselben als häßlich und steif, als prosaisch und gewöhnlich. Denn was sie am wenigsten sehn wollen, wird ihnen nach ihrer Meinung am häufigsten geboten: statt hoher Schöpfungen der Phantasie haben sie theils altägliche, teils unschöne Gesichter von Bürgern und Bauern, oder gar Scenen gemeinster Art, und Gegenden ohne Reiz und Interesse vor sich. Aber das Mißfallen an diesen ernsten oder komischen Gestalten, diesen kahlen Gestaden, diesen dunkeln Fichten und lustigen Schenken verräth nichts weiteres, als einen oberflächlichen Kunstgeschmack." — Man kann daher verstehen, daß Kugler und Hotho ihre persönlichen Ansichten nicht leicht in Uebereinstimmung zu bringen vermochten. Diese Verschiedenheit wog schwerer als ihre getrennten Meinungen über den Wert der Geschichtsphilosophie. Und doch standen sich im Grunde ihre ästhetischen Anschauungen ziemlich nahe, denn auch Hotho verwendete wesensfremde (italienische) Maßstäbe für die Beurteilung der nordischen Kunst des 16. Jahrhunderts: „Von wirklicher Vollendung jedoch dürfen wir nur bei den Italienern sprechen. In der vollständigen Lösung jedes übernommenen Problems, in der Angemessenheit aller Gestalten, Charaktere, Geberden, Bewegungen und Gruppen, in dem ungestörten Gelingen und Wirken jeder Intention in Rücksicht auf Ausdruck, Colorit und Beleuchtung, in dem Ausgleichen des antiken und christlichen Kunstprinzips, in dem Ebenmaaße der Liebe für das Leibliche und Sinnliche, wie für das Innre und Begeisternde, vor allem aber in der Freiheit, mit welcher Phantasie und Geschicklichkeit nach allen Seiten hin gleichen Schritt halten, ist nur den italienischen Meistern der Ruhm der Unübertrefflichkeit zuzutheilen, obwohl der bestechende Reiz der Ausführung zuweilen die Tiefe und Frische

Kuglers Bewertung der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts war daher nicht auf ein Verstehen und Anerkennen der besonderen formalen Schönheit gegründet. Diese blieb ihm notgedrungen verschlossen. Trotzdem aber liebte er sie und besaß er Sinn für ihre Bedeutung. Die Erklärung und Würdigung ihres Wesens bot sich ihm auf demselben Wege, auf dem einstmals der junge Goethe die Schönheit des Straßburger Münsters entdeckt hatte. „Wo sich in ihren Kunstwerken eine selbständige, berechtigte Eigenthümlichkeit entfaltete", da erblickte auch Kugler die Vorzüge und das Wertvolle der deutschen Kunst. Freilich war es „ein andres Element als jenes höchste der Schönheit" [384]). Den Deutschen war zwar „die Anlage zur Entwicklung und Gestaltung der Schönheit nicht versagt", aber diese Elemente gelangten bei der weiteren Ausbildung der Kunst nicht zu „einer glücklichen Vollendung. Daß dies nicht geschah, mußte durch das Hervortreten eines anderen, störenden Elementes verursacht sein" [385]). Kugler nannte als Ursache den „Hang zum Phantastischen". Darin erblickte er „einen Grundzug im Charakter der nordischen Völker", den er „am liebsten aus der nordischen Natur erklären" möchte [386]). Zur weiteren Bekräftigung dieser inneren Bedingtheit des Phantastischen in der deutschen Kunst verwies Kugler auf die früheren Entwicklungsperioden, in denen der „Hang zum Phantastischen, wenn gleich freilich zumeist nur in mehr untergeordneten Beziehungen sichtbar wird und in einzelnen seltenen Fällen auch mit den höheren Ansprüchen der Schönheit vereint bleibt".

Was Kugler die Anerkennung des „Phantastischen" verunmöglichte, war nicht allein das abstrakte Festhalten am Prinzip der absoluten Norm. Denn dieses Festhalten selbst beruhte nicht auf einer mangelnden Denkschärfe des Historikers, es war der Ausdruck der eigenen Persönlichkeit, war die Folge des Eindruckes von Italien, und es war der Schatten, den die glückliche Verbundenheit mit einer bestimmten, sich selbst genü-

---

der Erfindung schon überragt. Die Deutschen bringen es zwar gleichfalls zu einem Abschlusse dessen, wonach sie in der vorigen Epoche ausgesehn hatten, für die Spitze der Malerei jedoch reicht diese heimische Grundlage nicht aus." Bd. 1, p. 280/281, 323.

[384]) Handbuch der Geschichte der Malerei Bd. 2, 1837 p. 84.

[385]) Handbuch der Geschichte der Malerei Bd. 2, 1837 p. 84 ff.

[386]) „Der heitere Himmel des Südens, die klare durchsichtige Luft, die anmuthvollen Linien seiner Bergzüge, die plastischen Formen seiner Vegetation geben dem Aug' und dem Gemüthe des Beschauers Ruhe und Befriedigung; nicht so die nordische Natur. Wo der Himmel mit Wolken bedeckt ist, wo Nebel in den Thälern treiben, wo die Erde ein halbes Jahr lang ihres Schmuckes beraubt ist und im Schlummer liegt, da wird das Gemüth zu eigner Thätigkeit angereizt, und es bevölkert den öden Raum mit selbstgeschaffenen Gebilden." — Winckelmanns Lehre vom „Klima" und das von Waagen gebotene Beispiel ihrer Anwendung auf die niederländische Kunst dürften für diese Erklärung vorbildlich gewirkt haben. — Gegen das Ende des 15. Jahrhunderts glaubte Kugler indessen „bei den Kölnern, bei Martin Schön, dem älteren Holbein, den westphälischen Künstlern u. s. w." ein verstärktes Hervortreten des Phantastischen wahrnehmen zu können. Diese Feststellung entlockte ihm die für die Abhängigkeit seiner Aesthetik vom Prinzip der absoluten Norm so bezeichnende Frage: „Warum aber trat bei diesen, warum gerade in den letzten Momenten der Entwicklung deutscher Kunst jenes hemmende Element aufs Neue und mit überwiegender Kraft hervor?" Die Antwort, die er darauf zu geben wußte, zeigt wiederum mit aller Deutlichkeit, daß Kugler wohl ein tiefgehendes Verständnis für die Eigenart der deutschen Kunst besaß, diese Eigenart aber nicht mit seinem Glauben an die absolute Norm zu vereinbaren vermochte und deshalb zu ihrer Verurteilung als einer Verirrung der Entwicklung gezwungen war. „Es ist der Geist des Protestantismus", der den Hang zum Phantastischen verstärkte und „auf die Kunst verderblich einwirken mußte. Denn er gab zunächst dem Gedanken, im Gegensatz gegen das irregeleitete Gefühl, eine einseitige Berechtigung. Wenn der Gedanke in der Produktion des Kunstwerkes einseitig vorwaltet, so wird die Form leicht zur Hieroglyphe, zum Symbol; so ist die Phantasie, welche die Vermittlerin zwischen dem Gedanken und der Form ausmacht, ebenfalls wiederum ein freierer Spielraum, eine größere Willkühr gestattet. Und ganz natürlich ist es, daß unter solchen Umständen die Phantasie aufs Neue jenen alten Weg, den sie überdies nie ganz aufgegeben, einschlug, daß die alten märchenhaften Träume wieder aufwachten und den erhabenen Schritt der Schönheit gleich neckenden Dämonen umwoben und aufhielten. Wie tief Ergreifendes und Bedeutungsvolles auch von einzelnen großen Geistern dieser Zeit geschaffen wurde, die höchste Befriedigung und Verklärung haben sie fast nirgends erreicht, das Sonnenlicht vollendeter Schönheit vermochte den Frost dieser Nebelgebilde fast nirgends aufzulösen". (Handbuch der Geschichte der Malerei Bd. 2, 1837 p. 86/87).

genden kulturellen Lebensform auf diese fremde Welt warf. Es ist in der Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung bis in die jüngste Zeit hinein zu wenig Rücksicht darauf genommen worden, daß sich nicht nur die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts mit Italien auseinander zu setzen hatte, sondern daß diese Frage auch vom Historiker zunächst als ein persönliches Problem erfaßt und geklärt werden muß [387]). Bei der Beschäftigung mit der altdeutschen Kunst genügt es nicht, sich Rechenschaft zu geben über die Unterschiede zwischen jener vergangenen Welt und dem Sehen und Denken der eigenen Zeit. Der Historiker muß darnach trachten sich von den Bindungen der Gegenwart zu befreien, die Voraussetzungen der persönlichen und der allgemeinen Seh- und Denkweise der eigenen Zeit bei der historischen Betrachtung in Erwägung zu ziehen [388]). Das geistige und künstlerische Erbe der Antike, Italien und die Lehren der Renaissanceästhetik sind auch heute noch lebendige, die Betrachtung beeinflussende Kräfte [389]).

Die kunstgeschichtliche Forschung hat sich zwar von jeher um die Befreiung von diesen Fesseln bemüht. Seit Johann Friedrich Christ begann sie ihre Aufmerksamkeit den wenig oder gar unerforschten Gebieten zuzuwenden, d. h. sie wandte sich seit jener Zeit immer mehr gegen die überlieferten Werturteile und Einschränkungen des ästhetischen Erkenntnisvermögens. So erwuchs allmählich auf dem Boden der Lokalforschung die Bekanntschaft mit den historischen Verhältnissen. Winckelmann, Herder, Goethe und die Romantiker schufen andererseits die geistigen Vorbedingungen für das künstlerische Verständnis. Allein jede Zeit und jeder Mensch vermag das Neue, die Fesseln der Ueberlieferung sprengende, wiederum selbst nur in zeit- und individuell bedingter, mithin gebundener Weise auszusprechen. Es mag dies im Leben des Individuums und der Kultur von vitaler Bedeutung sein. Geistesgeschichtlich ist es sicherlich ein entscheidendes Ereignis gewesen, als Herder und die Romantiker der historischen Forschung den Sinn für die Beschränktheit des geschichtlichen und ästhetischen Erkenntnisvermögens eröffneten. Sie taten es freilich im Glauben damit die letzten Hindernisse gebrochen zu haben und vor der reinen Wahrheit zu stehen. Aber bereits die folgende Generation erkannte die Unzulänglichkeit und versuchte in der wissenschaftlichen Arbeitsweise durch vermehrte Kritik die eigene Erkenntnis zu läutern. Waagen bot mit seinem Abriß der Eyck-Literatur in der Geschichtsschreibung über die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts das Beispiel für ein geistesgeschichtlich gemäßes Arbeitsverfahren. Kugler, dessen Verständnis für das künstlerische Schaffen mehr auf erlebnismäßigen Grundlagen beruhte, bedurfte weniger der erkenntnistheoretischen Vorbereitung. Zur Entwicklung seiner Sehweise genügte das Streben nach einer umfassenden, universal-

[387]) Auch in dieser Frage verdankt die Wissenschaft neben Dilthey, Neumann und Burger den neueren Untersuchungen von Wölfflin und Waetzoldt den größten Teil der Aufklärung.

[388]) Alois Riegl hat auf diese Zusammenhänge in der Einleitung zu der „Spätrömischen Kunstindustrie" deutlich hingewiesen: „Es offenbart sich darin die nicht mehr zu übersehende Tatsache, daß selbst die Wissenschaft trotz aller anscheinenden Selbständigkeit und Objektivität ihre Richtung im letzten Grunde doch von den jeweilig führenden geistigen Neigungen erhält und auch der Kunsthistoriker über die Eigenart des Kunstbegehrens seiner Zeitgenossen nicht wesentlich hinauskam." vgl. Neudruck 1927 p. 3. — Die Beantwortung der Frage, wie weit es Riegl selbst gelang sich von den geistigen Strömungen seiner eigenen Zeit zu befreien, bleibe dahingestellt. Ernst Heidrich hat es versucht Riegls Lebenswerk in dieser Hinsicht kritisch zu würdigen (Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, 1917 p. 18). Weitere wertvolle Feststellungen lassen sich mit Hilfe des Registers in Waetzoldts „Deutsche Kunsthistoriker" finden. Wichtig ist sodann die von Otto Pächt verfaßte Uebersicht der neueren Literatur, die sich mit Riegls Spätrömischer Kunstindustrie befaßte. vgl. Anhang des Neudruckes, p. 406 ff.

[389]) Carl Neumann, „Jacob Burckhardt", 1927 p. 119: „Wir wissen selber nicht mehr, wie tief sich klassizistische Vorstellungen in unserem Denken und Vergleichen festgehackt haben." — Zu dieser Frage vergleiche man weiterhin: Konrad Burdach, Deutsche Renaissance, Betrachtungen über unsere künftige Bildung, 1917; die Abschnitte über das moderne Bildungswesen und die geisteswissenschaftliche Hochschulausbildung (Friedrich Paulsen) und das höhere Knabenschulwesen (Adolf Matthias) in Paul Hinnebergs Kultur der Gegenwart, Teil 1, Abt. 1, 1912²; Erich Rothacker, Einleitung in die Geisteswissenschaften, 1930².

historischen Betrachtung. Das Bedürfnis nach unmittelbarer Erfassung des Künstlerischen ließ ihm die Kritik an den überlieferten historischen Erklärungsversuchen als nebensächlich erscheinen, und so entgingen auch seine Formulierungen der geschichtlichen Tatbestände nicht der Gefahr zuweilen erheblich in alten Vorstellungen befangen zu bleiben.

Im Gegensatz zu Kugler, und in stärkerer Weise als bei Waagen, trat bei einem anderen Zeitgenossen die Besinnung auf die Grundlagen des kunstgeschichtlichen Erkenntnisvermögens zum Vorschein. Der Umstand, daß er einsam in der Ferne lebte, hat sicherlich mitgeholfen in *Eduard Kolloff* das Verständnis für die Abhängigkeiten der deutschen Kunstgeschichtsschreibung reifen zu lassen. Die Verselbständigung der wissenschaftlichen Betrachtungsweise, die Distanzierung von den Lieblingsgedanken der zeitgenössischen Forschung hat damals keiner in größerem Maße erreicht als Kolloff. In Friedrich von Raumers Historischem Taschenbuch erschien 1840 sein Aufsatz über „die Entwicklung der modernen Kunst aus der antiken bis zur Epoche der Renaissance", und diese Arbeit zählt mit zu den bedeutsamsten Marksteinen in der Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung [390]).

Kolloffs Aufsatz ist damals von der Forschung kaum beachtet worden. Selbst Jacob Burckhardt erwähnte ihn nicht einmal in seiner „Zeit Konstantin des Großen". Es wird dies wohl damit zusammenhängen, daß Kolloff seine kritischen Einwände gegen die bisherige deutsche Kunstgeschichtsschreibung mit einer leidenschaftlichen Schärfe vortrug, und da er dabei immer auf das Ganze abstellte, so konnte sich jeder davon mehr oder weniger betroffen fühlen. Seine Gedanken sind deshalb erst verhältnismäßig spät in sichtbarer Form von der Forschung aufgenommen worden [391]). Einzelnes, soweit es allgemeine Anschauungen jener Zeit zum Ausdruck brachte, findet sich auch im Vorworte Kuglers zur zweiten Auflage der Geschichte der Malerei. Ebenso äußerte sich Waagen im Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen über den Einfluß der Romantik auf die kunstgeschichtliche Betrachtungsweise. Auch Schnaase würdigte im „Nachruf an Waagen" die Bedeutung der romantischen Einwirkungen auf die neuere Kunstgeschichtsschreibung [392]). Allein so unerbittlich wie Kolloff hat keiner von ihnen mit den überlieferten Anschauungen abgerechnet. Seine Verdienste um die Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung beschränken sich indessen nicht auf eine allgemeine geistesgeschichtliche Abklärung des historischen Denkens. Kolloff hat nicht nur Distanz gewonnen gegenüber der Erkenntnisweise des Klassizismus und der Romantik. Die Entwicklung des neueren ästhetischen Aufnahmevermögens verdankt ihm darüber hinaus die schöpferische Wertung der Rembrandtschen Kunst und überhaupt ein vermehrtes Verständnis für die großen Koloristen.

Kolloffs Kritik an der kunstgeschichtlichen Verwendung der Wiedergeburtsidee, seine Ansichten über das Wesen und den Wert der frühmittelalterlichen Kunst und seine Würdigung der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance waren freilich insofern auch zeitbedingt, als sich eben damals in Frankreich zuerst die Ablösung von den romantischen Kunstidealen vollzog [393]). Sie sind es auch noch in einem tieferen Sinne geblieben. Denn Kolloffs Auseinandersetzung mit dem Vermächtnis Winckelmanns und den Anschauungen der Romantik galt doch vor allem der Ueberwindung der geistigen Vor-

---

[390]) Historisches Taschenbuch, hrg. von Friedrich von Raumer. Neue Folge. Erster Jahrgang, Leipzig, 1840 p. 275—346. — Eine vornehme Würdigung von Kolloffs Eigenart und Verdiensten bei Waetzoldt Bd. 2, p. 95 ff. Eine willkommene Zusammenstellung der übrigen Schriften Kolloffs — zumeist Ausstellungsberichte aus Paris — gab Waetzoldt im Anhang p. 291—292.

[391]) Waetzoldt, Bd. 2, Anhang p. 291 enthält die Daten über das Wiederaufleben der Erinnerung an diesen einsamen Menschen. Die Ehre, seine Verdienste wieder anerkannt zu haben, gebührt darnach Carl Neumann, der ihn besonders wegen des Rembrandt-Aufsatzes schätzen lernte.

[392]) Zeitschr. f. bild. Kunst Bd. 3, 1868 p. 258.

[393]) vgl. hierzu in Adolph Philippis „Begriff der Renaissance" die Kapitel XII und XIII; Walter Goetz, Mittelalter und Renaissance, Hist. Zeitschr. Bd. 98, 1906.

herrschaft der näherliegenden Romantik. Es ist daher auch verständlich, daß er gewissen Grundüberzeugungen des Klassizismus treu geblieben ist. Damit machten sich in seinen Ansichten ähnliche Begrenzungen bemerkbar, wie bei Kugler und späterhin bei Burckhardt. Gemessen am gesamten Wert der Aussagen bedeutet es indessen nicht viel. Denn nicht nur die Neuheit der gebotenen Ausblicke, sondern auch die größere Weite des Gesichtsfeldes wiegen den Nachteil reichlich auf, und man wird im Gegenteil diese Beschränktheit gerne anerkennen als das Bekenntnis einer Persönlichkeit zu dem ihr gemäßen Boden.

Kolloff eröffnete seine Betrachtung mit einer historiographisch interessanten Unterscheidung von Künstler und Kritiker. Er erkannte den Wert des Absoluten für den Künstler und andererseits die Notwendigkeit der Ueberwindung der absoluten Norm für den Kritiker [394]). Kolloff schätzte das „Werk des Künstlers als etwas Positives, Selbständiges, Dauerndes, die Arbeit des Historikers und Kritikers dagegen als etwas rein Negatives, Abhängiges, Vorübergehendes". Daraus ergab sich aber für ihn nicht die Hinfälligkeit der Kritik, wie zuweilen Künstler oder historisch nicht interessierte Menschen aus dieser Ueberlegung folgern. Kolloff suchte vielmehr das unbefriedigende Ergebnis aus den Mängeln der bisherigen Kritik zu erklären und gelangte zu der Forderung: „Die Kritik hat die Pflicht, Alles anzunehmen, keinem eignen Geschmack zu huldigen, jedes Werk aus dem zu beurtheilen, was es darstellt und sein will, und auf diesem Fuße nachher strenge mit ihm abzurechnen". Dieser wahrhaft großen Auffassung der kritischen Aufgabe mangelte es auch nicht an der tiefen Einsicht in die materiellen und gedanklichen Vorbedingungen für eine dergestaltige kunstgeschichtliche Betrachtungsweise. „Die Einheit der Kunst gründlich zu kennen und fortwährend zu achten", sich darüber Klarheit zu verschaffen, „daß kein Künstler und keine Schule je völlig Herr über diese Einheit geworden ist und daß noch keine Epoche, keine Form und keine Idee sich dieselbe hat ganz zu eigen machen können", dies schien ihm die eigentliche Grundlage zu bilden für eine ersprießliche kunstgeschichtliche Betrachtung [395]).

Die eigene Distanzierung von der deutschen Denkweise und das Verständnis für die Eigenart der französischen ermöglichten Kolloff ein abwägendes Urteil über die Methoden der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Die „Dogmen des großen Winckelmann" und das „nicht weniger ausschließliche Kunstsystem, wozu A. W. von Schlegel, Tieck und Andre in ihren kritischen Schriften den ersten Grundstein legten" [396]), vermochte er als erster in Bezug auf ihren hemmenden Einfluß auf die damalige Forschung zu beurteilen. Winckelmann wurde zugebilligt „die Künstler seiner Zeit von den launenhaften, schmählichen Anforderungen und mattherzigen, elenden Vorschriften eines in Verwesung übergehenden Geschmacks" befreit zu haben. Aber dieses Verdienst wurde sogleich durch die Feststellung eingeschränkt, daß Winckelmann mit seinem „Enthusiasmus für das classische Alterthum den Künstlern die Köpfe verdrehte, ihnen wiederum ein neues Joch aufbürdete, daß jede Kunsttradition über den Haufen gestoßen und alles selbständige Urtheil verrammelt wurde". Durch die geforderte Rückkehr zu den Grundprinzipien der antiken Kunst ergab sich eine immer stärkere Vernachläßigung der Tradition und damit eine Zerstörung der „Identität der Kunst, welche in ihren Instink-

---

394) „Mit Ausnahme weniger Universalgenies, waren alle bedeutenden Künstler der Vorzeit Menschen von ebenso beschränkten als energischen Anlagen, und von ebenso starrköpfigen als engherzigen Grundsätzen: gerade in ihrer engen Beschränkung und einseitigen Richtung haben sie es weit gebracht. Ein Kritiker oder Kunstgeschichtsschreiber, der ihr Beispiel nachahmt, geräth unfehlbar auf Abwege. Es ist ein großer Unterschied, ob man Mühe und Zeit auf ein Werk wendet, welches Seele, Geist und Charakter Dessen abspiegeln soll, der sich als Vater dazu bekennt, oder ob man bloß die Werke Anderer kritisirt und ihren Geschmack und ihre Motive abschätzt." Hist. Taschenbuch, 1840 p. 277 ff.

395) Hist. Taschenbuch, 1840 p. 278—279.

396) Hist. Taschenbuch, 1840 p. 280, 282.

ten ewig ist und blos in ihren Formen wechselt". Nicht weniger gefährlich war Winckelmanns Einfluß auf die nachfolgende kunstgeschichtliche Denkart. Denn „die Kunstgebilde der thatenreichsten, vertrauensvollsten Jahrhunderte wurden ebenso schnöde abgefertigt, als die Bastardwerke der thatenlosen und frivolen Zopfzeit: die gesammte Kunstthätigkeit, welche sich unter dem kräftigen Impuls der christlichen Bildung entwickelt, die lange und schwere Ausgeburt des Mittelalters, blieb unbeachtet liegen, woraus natürlich sonderbare Vorurtheile entstanden" [397]). Die Romantik erhob zwar bald darauf Widerspruch gegen die geringschätzige Bewertung der neueren Kunst durch Winckelmann und gelangte durch die Formulierung der Antinomie antik-modern zu einer unabhängigen Anerkennung der neueren Kunst neben der antiken. Allein „um consequent zu bleiben und sich nicht in endlose Widersprüche zu verwickeln, mußten die Anhänger der neuen Schule, wie die Winckelmannianer, einen Theil der Kunstgeschichte vermauern" [398]). Denn die Antinomie antik-modern stellte zwar „einen allerdings sehr sinnreichen, in mancher Hinsicht treffenden, aber darum doch nicht allgemein haltbaren Ausspruch" der charakteristischen Unterschiede dar. Das wichtigste Ergebnis von Kolloffs Kritik an den kunstgeschichtlichen Anschauungen des Klassizismus und der Romantik war die Feststellung der gemeinsamen Fehlerquelle beider Systeme. „Den beiden eben angeführten Kunsttheorien liegt hauptsächlich die irrige Ansicht zu Grunde, daß die Kunst in den Verfallzeiten des römischen Reichs und der Barbarei wenig oder gar kein Lebenszeichen gegeben habe und so gut wie todt gewesen sei" [399]). Auch die historische Forschung hatte sich zu einer ähnlich weitgehenden Ignorierung dieses aufschlußreichen Zeitabschnittes verleiten lassen, und es entstand daraus ein Zustand, der „etwas ungemein Peinliches hat und dem gesunden Gefühl Ohrfeigen giebt" [400]). Denn sowohl die klassizistische als die romantische Kunstgeschichtsschreibung waren infolgedessen gezwungen mit Hilfe der Wiedergeburtsidee die Lücke zu schließen und die Entwicklung der Künste der Theorie gemäß zu konstruieren. Kolloff erkannte somit methodologisch klar den hypothetischen Charakter der Wiedergeburtsidee.

Nach der bisherigen gedanklichen Differenzierung der Geschichtsschreibung war diese Kritik zu erwarten. Kolloff verdankte seine wirksamsten Argumente gegen die weitere Verwendung der Wiedergeburtsidee eben den von ihm so scharf beurteilten deutschen Geistesströmungen des Klassizismus und der Romantik [401]). Vermöge der von A. W. Schlegel formulierten Antinomie antik-modern galt auch ihm die Eigenwertigkeit der neueren Kunst als selbstverständlich. Gegen Winckelmann wandte er daher auch vor allem ein, daß dieser die neuere Kunst als eine Bastardkunst verkenne. Ebenso verurteilte er die allgemeinere, geschichtliche Begründung der Wiedergeburtsidee durch den Hinweis auf den allmählichen Verfall der antiken Kunst. Es entging ihm aber auch nicht, daß die Romantik ebenfalls an dieser irrtümlichen Geschichtskonstruktion festgehalten hatte. Die konsequente Weiterbildung der organischen Geschichtsauffassung Herders führte die Romantik allmählich zu einer ausschließlichen Erklärung des Ursprunges der nationalen Kunst aus den einheimischen Vorbedingungen. Gegen diese teilweise religiös bedingte Vorstellung der Romantik von der Wiedergeburt der Kunst als einer „gnädigen und wunderbaren Offenbarung" wandte sich Kolloff mit der geschichtlichen Feststellung: „Einige moderne Schriftsteller sind rücksichtlich des Ursprungs der modernen Kunst in demselben Irrthume, wie die alten Griechen, welche uns auch einbilden wollen, sie hätten ihre Künste selbst erfunden" [402]). Kolloff betonte

[397]) Hist. Taschenbuch, 1840 p. 281.
[398]) Hist. Taschenbuch, 1840 p. 283.
[399]) Hist. Taschenbuch, 1840 p. 285.
[400]) Hist. Taschenbuch, 1840 p. 287.
[401]) von Herder spricht Kolloff nirgends.
[402]) Hist. Taschenbuch, 1840 p. 287. — Ironisch charakterisierte er die romantische Geschichtsauffassung dahingehend: „Wenn die Kunst im dreizehnten Jahrhundert wieder erfunden worden ist, so hat unzweifelhaft eine höhere, übernatürliche Ursache ihren Ursprung bewirkt; die göttliche Gnade

demgegenüber den Wert der geschichtlichen Ueberlieferung: „Die europäische Bildung ist nie unterbrochen, sondern nur umgestaltet worden, und die Kunst hat ihr Schicksal getheilt" [403]).

Die bisherige Darstellung der Kunstgeschichte des ersten Jahrtausends, wie sie sich zum Beispiel bei Fiorillo darbot [404]), versuchte Kolloff ausführlich zu widerlegen. Dabei gelangte er zum Ergebnis, daß weder die Excesse der römischen Kaiser, noch die heftigen Ausfälle der ersten Kirchenväter auf die Kunst, noch die Zerstörungen der Bilderstürmer und die Verheerungen der Barbaren das Leben der Kunst ernstlich zu gefährden vermochten. Alle diese Momente „waren bei allen ihren schrecklichen Folgen weit entfernt, die Kunst im buchstäblichen Sinne des Wortes zu vernichten" [405]). Denn, so heißt es an einer andern Stelle: „Wäre die Kunst sterblich gewesen, so würden wir ihre Wiederauferstehung nicht erlebt haben, und hätte die Menschheit sie so lange entbehren können, würde wenig daran gelegen haben, wenn sie ganz ausgestorben wäre" [406]). Kolloff nahm die schon im 18. Jahrhundert vorgenommenen Versuche wieder auf und bemühte sich in seiner Darstellung die künstlerische Entwicklung des ersten Jahrtausends in den Hauptzügen nachzuweisen. Seine unvoreingenommene Betrachtungsweise führte ihn zu einer ganzen Reihe von bedeutsamen neuen Einsichten [407]). Diese Neuwertung der Frühzeit der abendländischen Kunst machte für die geschichtliche Darstellung das übliche Hilfsmittel der Wiedergeburtsidee überflüssig. Ueberall ließ sich die Regsamkeit der künstlerischen Kräfte feststellen [408]). Kolloffs Untersuchung galt der Kunst der italienischen Renaissance; über die unmittelbare Gegensätzlichkeit zum Mittelalter hinaus suchte er die Kunst dieser Epoche als Teilstück der gesamten abendländischen Entwicklung zu begreifen. Allein gerade hier verstieß er selbst gegen die von ihm gezogenen Grenzen des kritischen Erkenntnisvermögens. Die Kunst der italienischen Renaissance war von der Romantik zwar mit Achtung behandelt worden, sie enthielt jedoch nach Friedrich Schlegels Meinung bereits die Keime für den späteren Verfall und fand darum nicht mehr die traditionelle Verehrung und Liebe der Kunstfreunde. Diese Zurücksetzung empfand aber die nachfolgende, dem Klassizismus durch ihre Erziehung näher verwandte Generation wiederum als eine besondere Ungerechtigkeit. Schon Kugler hatte aus seiner Gesinnung kein Hehl gemacht. Kolloff aber, der in Paris der neuen nach Italien gerichteten Strömung am nächsten stand, wurde zu einem ihrer

hat sie wiedererweckt und gleich bei ihrer Geburt groß und einzig gemacht; denn Form, Idee und Wesenheit sind ihr offenbart worden." — Bezeichnend für seine unbehinderte Art des Denkens ist auch die Folgerung, die er aus dieser Anschauung zog: „Eine so gnädige und wunderbare Offenbarung bedingt nothwendig Stillstand oder Fall." ibid. p. 383—384.

[403]) Hist. Taschenbuch, 1840 p. 289.

[404]) J. D. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste Bd. 1, 1798 p. 11 ff. vgl. hierzu auch Anmerkung Nr. 312.

[405]) Hist. Taschenbuch, 1840 p. 316.

[406]) Hist. Taschenbuch, 1840 p. 289.

[407]) Hist. Taschenbuch, p. 311—312; Hier sei einzig seine Neuwertung der sogen. barbarischen Zerstörungen als Beispiel angeführt: „Die Zeiten der Völkerwanderung haben für die Zerstörungen aller nachfolgenden Jahrhunderte bis auf den heutigen Tag herhalten müssen; und dieser Irrthum hat den Sinn und Charakter dieser Zerstörungen in ein ganz anderes Licht gestellt: denn, wenn die Umänderung der Kunstdenkmale langsam und allmälig vor sich ging und, wie wir glauben, besonders von der dem Menschen eigenthümlichen Neigung abhing, den eingeschlagenen Weg auf die rascheste und leichteste Manier zurückzulegen und veraltete Dinge als Materialien zu gebrauchen, die ein glückliches Ohngefähr bietet, so würde man daraus eher das Vorhandensein, als das Abhandensein der Kunst folgern können."

[408]) Hist. Taschenbuch, 1840 p. 316, 318: „Die unruhig bewegten Zeiten (von Konstantin dem Großen bis auf Karl dem Großen) haben zur Ehre des Menschengeistes und zur ununterbrochenen Reihenfolge seiner Ueberlieferungen große und edle Bestrebungen und geachtete Namen aufzuweisen. Von dem Zustande Italiens nach Karl dem Großen sieht man, daß hier bereits alle Materialien und alle Keime beisammen waren, welche das italienische Volk später so glücklich und ruhmvoll befruchten sollte. Die Italiener arbeiteten damals schon an der Erfüllung ihres Berufes und an der Durchführung ihrer Rolle unter den modernen Nationen, welchen sie in der Kunst vorauseilen und den Weg zeigen sollten."

Vorkämpfer und verließ in dieser Hinsicht den Boden der von ihm selbst geforderten unvoreingenommenen Kritik. Wie weit selbst noch bei einem Manne wie Kolloff die unbewußte Abhängigkeit von den Ueberzeugungen der italienischen Aesthetik mitzuwirken vermochte, bedürfte erst noch einer besonderen Untersuchung. Wenn auch sein Glaube an die künstlerische Sendung des italienischen Volkes nicht mehr von der naiven Meinung ausging, die Kunst sei in den anderen Ländern ein späterer Ableger der italienischen Entwicklung gewesen [409]), so bestand doch bei ihm — wie bei Kugler — die Ueberzeugung, daß Italien die Grundlagen der neueren, durch den Begriff der Renaissance umschriebenen Kunst geschaffen habe.

Kolloffs Renaissancebegriff ging von der Voraussetzung aus, daß die italienische Kunst des 13. bis 16. Jahrhunderts ihren Aufschwung im wesentlichen der positiven Einstellung zur Antike zu verdanken habe. Das historiographisch Bedeutsame in der Problemstellung war somit nicht das letzte Ziel, sondern die Art, mit der sich Kolloff diesem Ziel zu nähern suchte [410]). Die bisherigen Erklärungsversuche für die Entstehung der Renaissancekunst bedurften jeweils der Mitwirkung wunderbarer, in die Entwicklung unvermittelt von außen eingreifender Kräfte und sie hatten regelmäßig eine Herabsetzung und Verkennung des Mittelalters zur Folge. Kolloff holte zu seiner Beweisführung weiter aus. Er knüpfte beim Untergang der antiken Welt an und bestrebte sich um die Klarlegung der Gründe, die zum Absterben und Verschwinden ihrer bis zu höchster Feinheit entwickelten künstlerischen Kräfte geführt hatten [411]). In der „Gleichgültigkeit und Indifferenz" sah Kolloff die Ursache für den Verfall der antiken Kultur. In eben dieser Einstellung zur Antike lag aber auch für das Mittelalter die Möglichkeit zur selbständigen Entfaltung der eigenen Kräfte. Denn „es war zugleich nothwendig, daß das Alterthum sich vollends auflösete und daß dennoch seine Schätze nicht verloren gingen". Die Formulierung enthält mehr als das bloße Bekenntnis zur Kontinuität. Sie ist bereits der Ausdruck einer Geschichtstheorie. Der Antike wurde bei der Entwicklung der neueren Kunst eine bestimmte positive Funktion zugewiesen. Den „hervorragendsten, vorzüglichsten Köpfen des Mittelalters" war nach Kolloffs Ansicht „die Vorsehung in diesem Sinne zu Hülfe gekommen, damit die Menschheit lange genug von christlichen Ideen geleitet, durchdrungen und geschmeidigt werde und die Epoche der Renaissance die herrlichen Güter der alten Welt wieder zu Ehren bringen könne, ohne in ihre Schlechtigkeiten und Nichtswürdigkeiten auszuarten" [412]).

Die Renaissance bedeutete folglich die Wiedergeburt der ethisch geläuterten Antike. Sie war die „Wiederkehr der Ordnung, welche alle Tendenzen, alle Anlagen, alle Fähigkeiten harmonisch verschmilzt und sie der höchsten Entwicklung entgegenführt, indem sie alle Hemmungen beseitigt" [413]). Kolloffs Renaissancebegriff kam damit in gewisser

---

[409]) Im Anschluß an die Würdigung der nachkarolingischen Kunst in Italien als Grundlage der neueren Entwicklung bemerkte Kolloff: „daß die Kunst auch zu gleicher Zeit in andern Ländern und später im höheren Mittelalter vorhanden gewesen, ist zu leicht an den noch vorhandenen Werken nachzuweisen und kann daher füglich unterbleiben". ibid. p. 319.

[410]) Neben der Wiener Schule wären hier vor allem die von der Bibliothek Warburg angeregten Forschungen zu nennen.

[411]) „Die Einführung des Christenthums und die Einfälle der Barbaren hatten keineswegs die Elemente der antiken Kunst und Wissenschaft aufgerieben. Die antike Kunst hatte sich selbst demoralisiert; ihre Form war verworfen worden, und es mußte erst eine reifere Zeit kommen, wo man ihr Verdammungsurtheil mit Nutzen zurücknehmen konnte. Das Mittelalter begnügte sich damit, die Werke und Elemente der alten Welt aufzubewahren, ohne sich davon begeistern oder hinreißen zu lassen." Hist. Taschenbuch, 1840 p. 323, 327.

[412]) Hist. Taschenbuch, 1840 p. 328.

[413]) Sie überwand die „brutalen Nothwendigkeiten, befreiete sich von unförmlicher, geschmackloser Pracht, verließ sich mehr darauf, die Harmonie durch Nachdenken und Berechnung zu finden, und ließ der Persönlichkeit und Individualität freieren Spielraum, um eine bestimmte Physiognomie zu erlangen. Die erste Regung der Renaissance d. h. der auf freie Nachahmung und Benutzung antiker Vorbilder und Materialien begründeten neuen Kunstweise, geht wenigstens bis ins dreizehnte Jahrhundert zurück. Cimabue, Giotto, Arnolfo di Lapo, Orcagna und alle ihre unmittelbaren Nachfolger

Hinsicht wiederum der humanistischen Geschichtskonstruktion nahe, dies hinderte jedoch nicht die Nutzung der romantischen Forschungsergebnisse über das Mittelalter. Hier vor allem auch zeigte sich die Frucht von Kolloffs Kritik an der bisherigen deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Diese hatte im allgemeinen entweder für das Mittelalter oder für die Renaissance Stellung genommen und jeweils die bevorzugte Epoche aus dem Gegensatze zu der anderen zu erklären versucht. Dabei ergab sich auch meist eine mehr oder weniger willkürliche Begrenzung des historischen Bereiches und niemand schenkte der Frage Beachtung: „Wo hört das Mittelalter auf und wo fängt die Renaissance an?" Kolloff verneinte die Möglichkeit einer exakten Abgrenzung „dieser beiden inhaltsschweren Epochen der Weltgeschichte". Denn außer ihrer „Wesenheit" hat die Kunst nichts „Absolutes und Unveränderliches", und ihre Form muß infolgedessen ewig relativ und veränderlich sein. Wenn man daher „die gegenseitigen Dienste und Hindernisse, welche sich das Mittelalter und die Renaissance wechselweise geleistet und in den Weg gelegt haben, sorgfältig prüfen und genau constatiren wollte, so würde sich herausstellen, was von den Motiven, Intentionen und absoluten Regeln zu halten ist, welche eine fromme Kritik hineinlegt: es würde sich finden, daß die blühenden Kunstschulen aller Länder weit entfernt waren, ausschließlich zu Werke zu gehen und sich auf reine Abstraktion zu stützen, sondern ebensowohl durch Verhältnisse und Sympathien als durch Prinzipien entstanden und daß die tüchtigsten Kunstwerke Kinder alter Gewohnheiten und glühender Neuerungen sind". Die Annahme einer „neutralen Interimskunst, welche von beiden Perioden Spuren an sich trug und theilweise den herkömmlichen Schnitt und die alten Prinzipien beibehielt, theilweise die neuen Versuche und Bemühungen zu Hülfe nahm", schien ihm am ehesten den historischen Tatbestand wiederzugeben [414]). So enthielt Kolloffs Renaissancebegriff entwicklungsfähige Grundlagen. Die nordische Kunst schloß er aber aus. Nicht der Gegensatz zum Mittelalter sondern die allmähliche Entwicklung aus dem Mittelalter ließ die Kunst der Renaissance erstehen. Cimabue war „der moderne Dädalus, der direkteste und kräftigste Repräsentant jenes individuellen Gefühls und Strebens, welches die Geister seiner Zeit und seines Vaterlandes beseelte. Die christliche moderne Kunst ist wie die griechische, antike Kunst aus dem Gefühl des menschlichen Stolzes, aus dem Streben nach Freiheit und Unabhängigkeit entsprungen" [415]).

Die wesentlichen Elemente für den typischen Renaissancebegriff des späteren 19. Jahrhunderts waren hier beisammen. Kugler und Kolloff empfingen aus der deutschen Kunstgeschichtsschreibung und den geistigen Strömungen ihrer Zeit die entscheidenden Anregungen. Kolloff verwendete in seiner Darstellung den Ausdruck Renaissance, anscheinend hat er ihn damals als erster in diesem umfassenden Sinne in die deutsche Kunstgeschichtsschreibung eingeführt [416]). Kugler gebrauchte den Terminus bereits kurz darauf in einem Aufsatz im Kunstblatt (1841), und im Vorwort zur zweiten Auflage des Handbuches der Geschichte der Malerei (1847) nannte er als das wich-

---

halfen sich sehr viel mit dem Studium und der Nachahmung der Antike. Und nachdem diese Basis der Nachahmung und des Studiums der Antike in der primitiven Schule einmal festgestellt war, so folgte daraus die ununterbrochene Reihe der ferneren Kunstfortschritte bis zu ihrer höchsten Ausbildung im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts". ibid. p. 329, 333, 342.

[414]) Hist. Taschenbuch, p. 329—332. Da Kolloff selbst von den „absoluten und einseitigen Systemen" nichts Gutes erwartete und auch sah, daß „sich die Epochen nicht so ineinander hängen, daß ihre Verkettungen leicht zu erkennen sind", so empfahl er im Gegenteil „die unermeßliche Ineinanderwicklung der Kunst aller Völker und Jahrhunderte" zu verfolgen und die „allmälige Durchdringung zweier sich gegenüberstehender Kunststyle und Kunstprinzipien an denselben Schulen, Werken und Künstlern" nachzuweisen. Ein Ratschlag, den im Großen späterhin die Wienerschule befolgen sollte, den andererseits für die Abgrenzung der Gotik und Renaissance besonders Schmarsow in die Tat umsetzte.

[415]) Hist. Taschenbuch, p. 344.

[416]) Waetzoldt, Bd. 2, p. 101. Burckhardt kannte und verwendete das Wort Renaissance als Stilbegriff bereits 1838. vgl. Hans Trog, Jacob Burckhardt, Basler Jahrbuch, 1898 p. 16 ff.

tigste Ereignis der Forschung seit 1837 die inzwischen vollzogene Ueberwindung der romantischen Anschauungsweise [417]). Angesichts der übereinstimmenden Verehrung für die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts und der verwandten Neigung zu unmittelbarer kunstgeschichtlicher Betrachtung [418]) ließe es sich wohl denken, daß Kolloffs Aufsatz bei Kugler die von diesem selbst als so wichtig beurteilte Abklärung der Anschauungen bewirkt habe.

---

[417]) „Ohne daß wir uns deutlich bewußt waren, standen wir damals noch am Ausgang derjenigen Periode, welche das für die gesammte künstlerische Auffassungsweise so einflußreiche Buch, die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797), eingeleitet hatte. Inzwischen wurden die kunsthistorischen Forschungen eifrig fortgesetzt. Aber auch der allgemeine Standpunkt wurde ein anderer. Je freier der wissenschaftliche Blick, je vielseitiger und unbefangener das Urtheil ward, um so weniger konnte man sich verhehlen, daß die Auffassungsweise jener romantischen Periode uns in zu enge Grenzen eingeschränkt hatte und daß diese auch vor zehn Jahren noch nicht gänzlich gebrochen waren." Handbuch der Geschichte der Malerei. Bd. 1², Vorwort Kuglers, p. V, VII.

[418]) Kolloff: „Wir glauben, man thäte besser daran, ganz einfach zu sagen, wie die Dinge in der Kunst sich gestalten; die anspruchslose Beobachtung und Betrachtung würde immer noch viel Anziehendes und Lehrreiches darbieten." Hist. Taschenbuch, 1840 p. 331, vgl. hierzu die Aeußerung Kuglers auf Seite 77.

Der Renaissancebegriff bei Jacob Burckhardt und Carl Schnaase.

Burckhardts geschichtliche und ästhetische Bewertung der italienischen Kunst der Renaissance war nicht das Ergebnis der vereinzelten und mehr zufälligen Berührungen mit den zeitgenössischen Geistesströmungen in Frankreich, und es ist auch nicht so, als ob mit Burckhardt plötzlich ein Gesinnungsumschwung in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung eingetreten wäre [419]). Die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts hatte vielmehr von jeher in der Kunstgeschichte als die Blütezeit gegolten. Weder Winckelmann noch Friedrich Schlegel vermochten die traditionelle Verehrung dieser Epoche ernstlich zu gefährden. Goethe vertiefte die Wertschätzung durch die Einbeziehung des Quattrocento, die Romantik erhielt die hohe Meinung durch die Betonung des religiösen Charakters der einzelnen Kunstwerke. Raffael blieb der Liebling aller Kunstfreunde. Das alte Urteil Vasaris hatte seit Winckelmann nur insofern eine Einschränkung erfahren, als fortan Michelangelo verkannt wurde. Darin stimmte aber selbst noch Burckhardt mit Winckelmann, Goethe und Friedrich Schlegel überein [420]). Die allmähliche Ueberwindung der romantischen Anschauungen in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung vollzog sich in Verbindung mit einer vermehrten Anerkennung der italienischen Kunstideale. Kugler und Kolloff boten eben dafür aufschlußreiche Zeugnisse.

Allein Burckhardts Verknüpfung mit den Triebkräften der zeitgenössischen deutschen Kunstgeschichtsschreibung war noch viel unmittelbarer. Kugler übertrug seinem einstigen Schüler und jungen Freund die Bearbeitung der zweiten Auflage seiner beiden Handbücher [421]). Sowohl in der Geschichte der Malerei als auch im Handbuch der Kunstgeschichte ist aber in der zweiten Auflage neben der stofflichen Erweiterung vor allem die gedankliche Vertiefung der Geschichtsbetrachtung und das Eindringen neuer Gesichtspunkte beachtenswert. Die Frage, in welchem Umfange die Zusätze und Aenderungen von Kugler selbst veranlaßt wurden und wieviel daneben als eigentliche Leistung Burckhardts in Betracht kommt, kann hier nicht beantwortet werden, sie bedarf erst noch einer exakten Abklärung. Für die Entstehung von Burckhardts Renaissancebegriff hat dies auch nicht viel zu besagen. Denn viel wichtiger ist der Umstand, daß der junge Burckhardt eben durch seine Besorgung der Neuausgaben mit den in diesen Büchern vertretenen Ansichten wohl vertraut war und sie vermutlich auch billigte. Für letzteres spricht die Verehrung, die Burckhardt zeitlebens für Kugler bewahrte, die innere Verwandtschaft mit seinen späteren Ansichten und Kuglers Charakterisierung der eigenen Mitarbeit bei der zweiten Auflage [422]). Den Eindruck, daß Burckhardts Arbeitsweise

---

[419]) In der bisherigen Forschung über die Geschichte des kunstgeschichtlichen Renaissancebegriffes ist dieser Umstand nicht genügend beachtet worden, weil sich die Aufmerksamkeit vorwiegend auf den philologischen Nachweis des Wortes Renaissance richtete. Der Einwand gilt besonders gegenüber der Darstellung, die Adolph Philippi von der Entwicklung des Renaissancebegriffes gab.

[420]) Den Unterschied in Burckhardts Beurteilung von Raffael und Michelangelo hat Friedrich Rintelen mit schönen Worten charakterisiert; vgl. Gedenkworte auf Jacob Burckhardt in „Reden und Aufsätze", 1927 p. 31 ff. — Ueber die Verwandtschaft mit Goethes ästhetischen Ansichten vgl. Carl Neumann, Jacob Burckhardt, 1927 p. 113 ff; Werner Kaegi, Einleitung zur „Kultur der Renaissance in Italien", Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe (J. B. G.), Bd. 5, 1930 p. XXI.

[421]) Handbuch der Geschichte der Malerei etc. 2 Bde., Berlin 1847². Handbuch der Kunstgeschichte. Zweite Auflage, mit Zusätzen von Dr. Jacob Burckhardt. Stuttgart 1848.

[422]) „Nach manchen vergeblichen Versuchen war es mir endlich vergönnt, in dem gegenwärtigen Bearbeiter des Buches einen befreundeten Stellvertreter zu finden, dem die Arbeit mit voller Zuversicht zu übertragen war und der, mit meinen Ansichten und meiner gesammten Auffassungsweise schon seit

eine selbständige gewesen sei, bestärkt aber noch mehr Kuglers Vorwort zur Neuauflage der Kunstgeschichte [423]).

Das neue geistige Gepräge der beiden Werke vermittelt demnach auch einen Einblick in die kunstgeschichtlichen Anschauungen des jungen Burckhardt. Aeußerlich unterscheidet sich die zweite Auflage der Geschichte der Malerei von der ursprünglichen Fassung durch die Umgruppierung des Stoffes nach universalgeschichtlichen Gesichtspunkten. Das Vorbild hierzu bot Kuglers Handbuch der Kunstgeschichte, und die Aenderung wird auf seinen Wunsch hin vorgenommen worden sein. Dieser erweiterten geschichtlichen Betrachtungsweise ist wahrscheinlich auch die Ausmerzung aller jener Stellen zu danken, die sich unverhüllt für die Hegemonie Italiens in der allgemeinen künstlerischen Entwicklung aussprachen. Der Zeit entsprechend — und für Kuglers und Burckhardts allmähliche Abwendung von der Romantik bezeichnend — ist sodann die vermehrte Betonung der erzieherischen Bedeutung der Antike für die spätere Kunst des Abendlandes, insbesondere für Italien. Demgegenüber macht sich aber in der zweiten Fassung auch eine vermehrte Betonung der „christlich-germanischen Grundlage der europäischen Geschichte" geltend. Da der junge Burckhardt dieselbe Geschichtsauffassung in seinem „Carl Martell" vertrat und sie dort von Emil Dürr als überzeugender Beweis für „das enge Verhältnis zu fundamentalen Anschauungen Rankes" und für „die Zeit- und Geistesverbundenheit der beiden großen Historiker" gewertet wurde, so läßt sich vermuten, daß der Anstoß zu dieser Verstärkung der romantischen Reminiszenzen von Burckhardt ausging [424]). Auch in Burckhardts Aufsatz „Ueber die vorgothischen Kirchen am Niederrhein" ist die christlich-germanische Geschichtsauffassung deutlich wahrnehmbar [425]). Es zeigt sich dort zugleich auch, daß die Einbeziehung der Antike in die kunstgeschichtliche Betrachtung der romanischen Bauten am Niederrhein nichts anderes bezweckt, als mit Hilfe der romantischen Antinomie antik-modern die Eigenwertigkeit dieser Kunstwerke hervorzuheben.

Burckhardts ästhetische Anschauungen lassen sich indessen so wenig wie diejenigen von Kugler oder Kolloff einer bestimmten geistigen Strömung einordnen. Und auch die von ihm vertretenen Ueberzeugungen der Romantik erfuhren in seinem Geiste sogleich eine eigene Weiterbildung. Wohl benützte er die Antinomie antik-modern um die künstlerische Bedeutung der gotischen Architektur klar zu legen. Allein er verband gerade mit dieser Antinomie die Wiedergeburtsidee, deren Geltung einstmals A. W. Schlegel mit eben dieser Gegenüberstellung zu überwinden versucht hatte [426]). Aehnlich verhält es sich auch mit seinen damaligen kunstgeschichtlichen Auffassungen. Bereits der junge

---

längerer Zeit vertraut, zugleich ebenso viel selbständiges und eigentümliches Wissen hinzutrug. Ueberall sind wir bemüht gewesen uns durch gemeinschaftliche Berathung über die vorzunehmenden Veränderungen und Hinzufügungen möglichst zu verständigen." Vorwort Bd. 1, p. VIII.

[423]) „Die zum Theil sehr umfassenden Bereicherungen, welche hiedurch veranlaßt wurden, unterscheiden die zweite Auflage von der ersten. Da ich an dieser Arbeit durch anderweitige Verhältnisse verhindert war, so hat mein Freund Jacob Burckhardt die Güte gehabt, ihre Durchführung zu übernehmen. Ich habe ihm, der kürzlich auch die Umarbeitung meines Handbuches der Geschichte der Malerei etc. vollendet hat, für diese Hingabe im Namen der Werke denen sie gewidmet war, meinen herzlichen Dank zu sagen." Vorwort zum Handbuch der Kunstgeschichte 1848² p. VII.

[424]) J. B. G. Bd. 1, Frühe Schriften, hrg. von Hans Trog † und Emil Dürr, 1930. Einleitung von E. Dürr zu „Carl Martell", p. XXVII. — Burckhardts Einleitung zu Carl Martell hebt mit dem historiographischen Glaubensbekenntnis an: „Die Gestaltung des jetzigen Europas beruht auf der Entwicklung des germanischen Christentums." ibid. p. 57.

[425]) J. B. G. Bd. 1, 1930. Der Aufsatz erschien erstmals 1843 im „Niederrheinischen Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Poesie". Die Antinomie kommt besonders p. 287 zur Geltung: „Inzwischen geht die Weiterbildung der Kunst auf die Germanen über, welche neben den Hellenen das erste Kunstvolk der Weltgeschichte heißen können."

[426]) J. B. G. Bd. 1, 1930 p. 287: „Den Germanen war es bestimmt, in der deutschen Gotik Innen- und Außenbaukunst so zu versöhnen, daß beide sich durchdrangen und daß der Innenbau sich *durch* den Außenbau auszusprechen lernte. In der Mitte des 13. Jahrhunderts war diese Wiedergeburt der Architektur vom Prinzip des Gewölbebaues aus vollendet und zwar so, daß sich als Lösung des

Burckhardt vermied es nach Möglichkeit die Geschichtsbetrachtung zu systematisieren, und wo er es trotzdem tat, wie z. B. in Bezug auf die Rolle der christlichen Kirche innerhalb der abendländischen Kunstentwicklung, da durchbrach er diesen Lieblingsgedanken der Romantik sogleich wieder um sich ungehindert der Betrachtung der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts widmen zu können [427]). Freilich die ideale Unvoreingenommenheit des Historikers ergab sich daraus trotzdem nicht. Burckhardts Verwurzelung in einer lebendigen Stadtkultur, sein Bedürfnis ein Kunstwerk letzten Endes auch als ethischen Ausdruck zu werten und vor allem sein Streben in der Geschichte das der eigenen Persönlichkeit gemäße aufzusuchen, ließen ihn die Regeln und Meinungen der zünftigen Forschung gering achten. Seine kunstgeschichtlichen Anschauungen waren deshalb in erster Linie menschlich begründet. Sie dienten zum Ausdruck der eigenen lebendigen kulturellen Kräfte, und sie bildeten selbst ein Kunstwerk von unvergänglichem Reize. In diesem Sinne hat Burckhardt den engen Bereich der Wissenschaft verlassen und ähnlich wie Hermann Grimm einen Platz in der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts eingenommen [428]). Burckhardt hat die Grundlagen und die Bedürfnisse seiner Bildung nie verleugnet oder sie etwa den Interessen der Forschung anzupassen versucht. Seine Kunstgeschichtsschreibung blieb infolgedessen zeitbedingt. Allein dies haftet ihr nicht als Schwäche und Mangel an, denn vermöge ihrer geläuterten Menschlichkeit und ihrer wahrhaft historischen Abklärung wird sie auch das Zeugnis eines großen Historikers bleiben.

In der Literatur über Jacob Burckhardt wird viel von der romantischen Jugendzeit und der schmerzlichen Ablösung des gereiften Mannes aus diesem Anschauungsbereiche gesprochen [429]). Es wird ein Bruch und Gegensatz festgestellt zwischen seiner Frühzeit und der mit dem Cicerone beginnenden Hinwendung zu Italien. Allgemein geistesgeschichtlich mag dies in gewissem Sinne zutreffen. das Charakteristische in Burckhardts Persönlichkeit und der Entwicklung der ästhetischen Ansichten wird damit indessen nur teilweise erfaßt [430]). Es ist dies letzten Endes die Folge einer geschichtlichen Betrachtungsweise, die alle von außen kommenden Impulse höher bewertet als die dem Menschen eingeborenen Bedingungen. Gewiß, Krisen und Entscheidungen blieben Burckhardt nicht erspart, und es lassen sich auch auf seinem Lebenswege wichtige Stationen aufzeigen. Aber so wenig wie bei Goethe bedeuten sie bei ihm eine Aufgabe oder grundsätzliche Veränderung seines früheren Selbst. Otto Markwart hat mit vollem Recht darauf hingewiesen, daß die Liebe des gereiften Burckhardt für Italien und für die Kunst der Renaissance aus demselben „romantischen" Grundgefühl erwachsen sei wie

---

Rätsels ein anderes neues Prinzip ergab, die strebende Entwicklung der Massen noch *oben*. Bei weiterm Nachforschen wird man inne, wie sich diese Umgestaltung der Architektur, vielleicht das Faktum der ganzen Kunstgeschichte, in die geheimsten Tiefen des vom Christentum mächtig angeregten germanischen Volkstumes verliert." Der Gedanke tauchte bereits 1842 in der Beschreibung der „Kunstwerke der Belgischen Städte" auf, vgl. p. 44.

[427]) Geschichte der Malerei Bd. 1, 1847 p. 109.

[428]) Friedrich Rintelen nannte dieses Ergebnis die „Erhebung der Wissenschaft über sich selbst zur Höhe lauterer Geistigkeit"; vgl. Reden und Aufsätze p. 22. Der Leser möge sich überhaupt für all dies, was hier nur mit wenigen Worten dürftig angedeutet werden kann, an Rintelens Burckhardt-Rede halten.

[429]) Der Einwand gilt selbstverständlich nur in Bezug auf die Entwicklung von Burckhardts ästhetischen Anschauungen, denn die Abhängigkeit seines geschichtlichen Denkens von Ranke wurde bereits erwähnt (vgl. p. 94). Die Anregung zu dieser wichtigen Unterscheidung bot ein Gespräch mit Herrn Prof. Dr. E. Dürr.

[430]) Bei aller dankbaren Anerkennung, die den geistesgeschichtlich wertvollen Studien Carl Neumanns zu zollen ist, gilt der gemachte Einwand eben dem von ihm entworfenen Lebensbilde Burckhardts. Wendet man sich von diesem buntschillernden Buch zu den schlichten Gedenkworten Rintelens, so wird man beglückt durch eine innigere Vertrautheit mit Burckhardts Persönlichkeit. Dasselbe gilt von dem schönen Werk Otto Markwarts. Beide sahen Burckhardt unmittelbarer und einfacher, weil sie selbst mit dem Geiste seiner Heimat lebendig verbunden waren und dessen bestimmende Gewalt auf den einzelnen kannten.

die jugendliche Begeisterung für das christlich-germanische Mittelalter und die gotische Baukunst [431]). Man mag für Burckhardts Liebe zur Kunst der italienischen Renaissance aus der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts noch so viele interessante und mögliche Ausgangspunkte nennen, der Grund seiner Liebe und die Motive seiner Wahl würden doch nicht verständlicher, wenn nicht diese allgemeinen Anregungen in Uebereinstimmung stünden mit dem, was Burckhardt mit Basel verband und Basel verpflichtete [432]). Die treue Anhänglichkeit an die Vaterstadt, der strenge Gehorsam gegenüber ihrem Willen und die schlichte Einordnung in ihr Leben waren nicht nur der Ausdruck einer rührenden Sohnesliebe. Es steckt darin viel mehr die bewußte Achtung ihres Geistes, die Anerkennung ihres Wollens und das Eingeständnis einer tiefen Verpflichtung. Die Einstellung zur Welt und zum Leben, zur Kunst wie zum einzelnen Künstler wurde infolgedessen beherrscht von der konservativen Gesinnung der heimischen Geistesart. Dieses Lebensprinzip also und nicht die Zeitströmung der Romantik war der Grund für seine Liebe zum Vergangenen. Die konservative Grundgesinnung der baslerischen Geistesart des 19. Jahrhunderts ist gewiß in ihrer äußeren Form zum Teil durch die politischen Verhältnisse bedingt worden [433]). Allein der Stadtgeist von Basel verdankt sein Leben nicht dem politischen Calcul, nicht dem Beharren auf überlieferten Rechten und Maximen, sondern dem allzeit lebendigen Streben zur Behauptung der Eigenart. Diese Eigenart hat freilich eine ehrwürdige Vergangenheit. Sie ist im Laufe der Zeiten mannigfaltig bereichert und vertieft worden. Sie empfing die entscheidenden Anregungen aus der geographischen Lage der Grenzstadt, aus der intensiven Blutsvermischung ihrer Bevölkerung und aus der klugen Nutzung der Gastfreundschaft. In diesem Sinne war für Basel im Mittelalter die Zugehörigkeit zum Erzbistum Besançon ebenso wichtig, wie späterhin der Eintritt in den Bund der Eidgenossenschaft. Das Konzil, der Humanismus und die Reformation, die logische Konsequenz des Calvinismus und die blutsmäßige Verbundenheit der Refugianten mit romanischem Denken und Empfinden schufen aber zugleich auch die Eigenart dieser verfeinerten Lebensform. Ehrfurcht vor der Vergangenheit, Liebe zum anvertrauten Vermächtnis und Treue gegenüber dem angestammten Geist vermochten infolgedessen in dem kleinen Staatsgebilde dem Leben im Denken, Handeln und Empfinden das entscheidende Gepräge zu verleihen [434]). Dieses reichentwickelte Eigenleben geriet aber auch immer mehr durch freien Entschluß und

---

[431]) vgl. Otto Markwart, Jacob Burckhardt, Bd. 1, 1920 p. 126 ff. Aehnlich, aber jede begriffliche Einengung behutsam meidend, schilderte Rintelen die Wandlung Burckhardts: „Nun kommen die Jahre des definitiven Bodenfassens für Burckhardt. Noch eine kleine Weile, und es beginnt sein wahres Dasein, mit dem verglichen alles, was er bis dahin erlebte, nur ein Vorspiel gewesen zu sein scheint. Italien, anfangs nicht viel anderes als der Gegenstand einer poetischen, jugendlich — träumerischen Liebe, ergreift von ihm Besitz. — Es muß ja nicht gerade ein Konflikt vorausgegangen sein, aber es sind Jacob Burckhardt Erkenntnisse aufgegangen, die ihm den Gegenstand seiner früheren kunsthistorischen Bestrebungen gleichgültig machen; bald ist es, als sei ihm im Studium Italiens die übrige Welt fast aus dem Sinn geschwunden." vgl. Reden und Aufsätze p. 26, 27. — Waetzoldts Darstellung bekennt sich in dieser Frage zu Markwarts Auffassung, und seine Charakteristik des Kunsthistorikers Burckhardt ist von vorbildlicher Klarheit.

[432]) Dies und das folgende im Gegensatz zu Neumann, p. 280: „Aber er hatte wenig „Baselerisches" (was man gemeinhin jetzt so nennt) an sich". Kein geringerer als Georg von Below hat schon dagegen Einspruch erhoben: „Es ist mit Recht geltend gemachte worden, daß sein Interesse und sein Standpunkt eng mit dem geistigen Klima seiner Vaterstadt zusammenhängen"; vgl. Die deutsche Geschichtsschreibung von den Befreiungskriegen bis zu unsern Tagen, 1924² p. 72.

[433]) vgl. August Burckhardt, Bürgerschaft und Regiment im alten Basel. 97. Neujahrsblatt, Basel 1919; Emil Schaub, Bilder aus der Sittengeschichte Basels im 18. Jahrhundert. 107. Neujahrsblatt, Basel 1929. — Das ziemlich pessimistische Bild, das Schaub vom Baslerischen Leben im 18. Jahrhundert auf Grund der obrigkeitlichen Sittenvorschriften entwarf, bedarf freilich insofern einer Richtigstellung, als sich die geistesgeschichtlich eben für Basel so typischen Züge der kulturellen Eigenart durch eine solche Problemstellung nicht erfassen lassen.

[434]) Isaak Iselins große Tat, die Gründung der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen ist ein bezeichnendes Werk dafür. Die gesellschaftliche Verpflichtung dieser Gesinnung wurde jederzeit ernst genommen, vor allem auch von Burckhardt.

durch historische Notwendigkeit unter den Zwang einer eigenen Gesetzlichkeit. Freilich einer Gesetzlichkeit, die in ihren Hauptzügen wenig gemeinsam hat mit der Eigenbrödelei des Provinzlers, weil das große Leben der Zeit stetsfort auch diese günstig gelegene Rheinstadt berührte [435]).

In der Bildung des künstlerischen Geschmackes, im ästhetischen Erkenntnisvermögen und im Urteil über vergangene und zeitgenössische Kunst verriet der Stadtgeist des 19. Jahrhunderts noch deutlich die Merkmale des Manierismus, die rationalen Elemente der Aufklärung und die gewichtigen Spuren seiner Durchdringung mit romanischem Wesen. Die Erinnerung an die künstlerische Vergangenheit der Stadt fand schon frühzeitig verständige Förderung, und auch das Sammelwesen reicht in seiner Entwicklung bis in das 16. Jahrhundert zurück. Die Pflege der einheimischen Ueberlieferung verband sich indessen seit dem 17. Jahrhundert immer mehr mit den Ueberzeugungen der romanischen Aesthetik. Die Formen des gesellschaftlichen Verkehrs, die künstlerischen Aufgaben und die Wünsche der Sammler unterwarfen sich im 18. Jahrhundert den Vorschriften des französischen Geschmackes, sie begegneten freilich dabei der humanistischen Tradition der Renaissance, und sie vereinigten sich zugleich auch mit der ungebrochenen alemannischen Bodenständigkeit [436]). Dies alles macht es aber auch

[435]) Ueber den bedeutsamen Anteil, den die vertriebenen Glaubensgenossen aus Frankreich, den Niederlanden, der Pfalz, Lothringen, dem Elsaß und aus Locarno an der Bildung der neueren Basler Kultur ausmachten, vgl. insbesondere August Huber, Die Refugianten in Basel. 75. Neujahrsblatt 1897. — Die Verteidigung der überlieferten Eigenart führte in Basel seit dem Ende des 16. Jahrhunderts zu einer Einschränkung der Aufnahme in das Bürgerrecht. Was indessen diese sorgsam erstrebte Abschließung des politischen und wirtschaftlichen Lebens von der Umwelt gegenüber den verwandten Tendenzen anderer Städte deutlich unterscheidet, ist die Umsicht, mit der dieses Ziel in Basel bis zum Ausbruch der französischen Revolution verfolgt wurde. Denn drei Erwägungen bestimmten den Entscheid über die Aufnahme eines Fremden: ob er ein neues, für die Stadt ersprießliches Gewerbe vertrete, ob er durch Besitz von Vermögen die heimische Wirtschaftskraft verstärke oder ob er durch seine wissenschaftliche Leistung dem Geiste zu dienen vermöge. Die Befolgung dieser Grundsätze wurde in Basel so gut wie anderwärts durch Engherzigkeit, Mißgunst und Habsucht vielfach erschwert, allein der Segen der guten Absicht ist nicht zuletzt gerade in der Geistesgeschichte Basels deutlich erkennbar. Davon ist allerdings nicht viel an die Oeffentlichkeit gelangt. Rudolf Wackernagels Geschichte der Stadt Basel gedieh leider nicht mehr bis zur Darstellung des 18. Jahrhunderts. Die übrige Lokalforschung aber hat aus der ihr eigentümlichen Neigung zu rationalistischer Kritik und zur Beschränkung auf verdienstliche Einzelaufgaben die großen Zusammenhänge und damit zuweilen auch den Sinn für die Bedeutung dieses Eigenlebens bescheiden zurücktreten lassen. — Will man indessen Burckhardts Anhänglichkeit an seine Vaterstadt verstehen lernen, so gilt es eben das Leben dieser Stadt mit empfänglichem Sinne auf sich wirken zu lassen und das Große im Kleinen zu erkennen. Die Biographie Isaak Iselins (vgl. Ferdinand Schwarz, Isaak Iselins Jugend- und Bildungsjahre, 101. Neujahrsblatt 1923) bietet hierzu ein aufschlußreiches Beispiel für die Weite des Urteils und die geistige Weltverbundenheit eines Menschen des 18. Jahrhunderts. Wenn Isaak Burckhardt seinem Neffen Iselin nach Paris schrieb: „Il ne faut point rester à Paris dans le petit, il faut tâcher d'entrer dans le grand monde absolument", so zeugt dies nicht minder für die geistige Aufgeschlossenheit des damaligen Basels als die Art, in der der junge Iselin diesen Rat in die Tat umsetzte. Ein anderes Beispiel verkörpert Jakob Sarasin-Battier. Sarasin hat eine gewisse Berühmtheit erlangt durch sein Eintreten für Cagliostro, die Geistesgeschichte wird ihm aber sein Verständnis für den deutschen Sturm und Drang noch ehrenvoller anrechnen; vgl. Emil Schaub, Kap. IV des ersten Bandes der Geschichte der Familie Sarasin in Basel (2 Bde., 1914). Neben dieser Verbundenheit der Intelligenz mit den gleichzeitigen allgemeinen Strömungen will es nicht viel bedeuten, wenn die Aufklärung, der Klassizismus und die Romantik erst mit gehöriger Verspätung in Basel allgemeinen Einlaß fanden. Andererseits erklärt aber gerade diese verspätete Wirkung allgemeiner Ideen gewisse baslerische Eigenarten in Burckhardts Erkenntnis. — Ueber die Beziehungen der Universität zur allgemeinen Geistesgeschichte vgl. Wilhelm Vischer, die Basler Universität seit ihrer Gründung. 89. Neujahrsblatt 1911.

[436]) Ueber alle diese Fragen unterrichten in vorzüglicher Weise die Studien von Daniel Burckhardt-Werthemann. Die jeweils als Beilage zum Jahresbericht des Basler Kunstvereins 1901—1914 erschienenen Untersuchungen sind zugleich auch vorbildlich für eine positive Würdigung des baslerischen Geisteslebens im 18. Jahrhundert und bilden daher die notwendige Ergänzung zu den sonstigen lokalgeschichtlichen Forschungen über diese Zeit. Vor allem sind hier zu nennen: die Baslerischen Kunstsammler des 18. Jahrhunderts (1901—1902), Basler Kunstdilettanten vergangener Zeit (1905), Matthäus Merian (1906—1908), Wie der Barockstil in Basel seinen Einzug gehalten hat (1913) und Baslerisches Kunstleben im Bannkreis der Romantik (1914). Die letzte Arbeit enthält eine wertvolle historiographische Skizze der erwachenden Neigungen für die altdeutsche Kunst. Mit der Geschichte

verständlich, warum in Basel zu Beginn des 19. Jahrhunderts die deutsche Romantik nicht eigentlich Boden zu fassen vermochte [437]). Zwar fehlte es nicht an Männern, die ähnlich wie J. J. Bodmer, Johannes Müller, Martin Usteri und Franz Hegi in Zürich, auch in Basel seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die allgemeine Aufmerksamkeit auf die deutsche Kunst des Mittelalters zu lenken versuchten. Die lokale kunstgeschichtliche Forschung verdankt den Zeichnungen Emanuel Büchels wertvolle Mitteilungen über inzwischen untergegangene alte Kunstwerke. Das einmal erwachte Interesse für die alte einheimische Kunst blieb auch fortan lebendig. Johann Ulrich Büchel, Marquard Wocher und Hieronymus Heß haben durch bildliche Ueberlieferung alter Kunstwerke und durch eigene Versuche, den künstlerischen Geist der alten Zeit wieder aufleben zu lassen, dies genügend bekundet [438]). Das Sammeln altdeutscher Bilder bürgerte sich um die Wende des Jahrhunderts auch bei den baslerischen Kunstfreunden ein. Manche verhielten sich aber „gegenüber dem neu aufkommenden Sammelzweig jahrelang reserviert, wenn nicht gar ablehnend" [439]).

Gewandtheit im formalen Ausdruck gehört zur baslerischen Eigenart. Der beträchtliche Zuschuß von französischem Blut, die ausgedehnten Handelsbeziehungen zu Frankreich und die vielen jungen Bürgerssöhne, die in französischen Regimentern als Offiziere dienten, machen dies ohne weiteres verständlich. In der zeitgenössischen ästhetischen Auffassungsweise dominierte deshalb nicht nur der französische Geschmack, die eigenen Bedürfnisse kamen vielmehr diesem Geschmack noch entgegen. Die Problematik der altdeutschen Kunst, ihr Streben nach unmittelbarem Ausdruck des Gefühlsmäßigen und ihre andersartige Wertung der konstruktiven Durchformung des Kunstwerkes lagen daher dem einheimischen Kunstverständnis erst recht nicht nahe. Der französische Geschmack des 18. Jahrhunderts begünstigte das Sammeln italienischer Kunstwerke des späteren 16. und der Niederländer des 17. Jahrhunderts. Die Basler erweiterten dieses typisch manieristischen Neigungen folgende Programm durch die Einbeziehung der zeitgenössischen Maler der Frankfurter Schule [440]). Ihr Kunstgenuß beruhte auf dem rationalen

---

des Sammelwesens in Basel befaßten sich fernerhin: Paul Ganz und Emil Major, die Entstehung des Amerbach'schen Kunstkabinettes und die Amerbach'schen Inventare. Jahresbericht der Oeff. Kunstslg. Basel, N. F. III, 1907; Emil Major, das Fäschische Museum und die Fäschischen Inventare, Jahresbericht der Oeff. Kunstslg., N. F. IV, 1908; Paul Ganz, die Amerbach als Kunstsammler, Jahresbericht der Amerbach-Gesellschaft 1920; Otto Fischer, Schweizer Altarwerke und Tafelbilder der Sammlung Johann Heinrich von Speyr in Basel, Jahresbericht der Oeff. Kunstslg., N. F. 25—27, 1928—1930 p. 123—155.

[437]) Daniel Burckhardt-Werthemann hat in seiner Studie über das Baslerische Kunstleben im Bannkreis der Romantik überzeugend dargelegt, daß diese heimische „Romantik" einesteils die Folge der seit der Jahrhundertmitte mit Spreng und Emanuel Büchel einsetzenden Heimat- und Altertumskunde ist und anderenteils durch die französische Revolution als vaterländische Kundgebung ausgelöst wurde. Die Berührung mit der eigentlichen deutschen Romantik kam erst viel später und äußerte sich auch hier vornehmlich in Form der Streitfrage antik-modern und als gefühlsmäßige Vertiefung der Religiosität. In der bildenden Kunst war die „wissenschaftlich-antiquarische Gründlichkeit eine Eigentümlichkeit unserer Romantik". Die Zugehörigkeit der Malerin Emilie Linder zum Kreise der Nazarener und ihre Freundschaft mit Clemens Brentano blieb für die einheimische Entwicklung belanglos.

[438]) „Den Baslern waren in den Zeiten der Romantik die Zürcher sowohl an rein antiquarischen Kenntnissen als auch an künstlerischen Leistungen recht bedeutend überlegen. Auch auf dem Gebiete der Kunstforschung waren die Zürcher mit dem fortschreitenden 19. Jahrhundert rüstig weiter gegangen. Die erste Biographie eines altschweizerischen Malers ist uns wieder von einem Zürcher, Ulrich Hegner, mit dessen „Hans Holbein" geschenkt worden." vgl. Daniel Burckhardt-Werthemann, die baslerischen Kunstsammler des 18. Jahrhunderts, II, 1902 p. 107.

[439]) Die baslerischen Kunstsammler des 18. Jahrhunderts, II, 1902 p. 105 ff, 110: „Schwärmerische Verehrung im Justinus Kerner-Geschmack vermochte der nüchterne Basler den „frommen Kindern deutscher Art" allerdings nicht entgegenzubringen; die bei den Romantikern so beliebten minniglich-zarten Darstellungen des XV. Jahrhunderts" schätzte z. B. der Ratsherr Peter Vischer „weniger als die naiven, oft recht stark gebeizten Schildereien aus dem Gebiet des antiken Mythus, in dem sich Niklaus Manuel, Cranach und Hans Baldung so gern ergingen. Der Reiz der vorgerückteren Technik des 16. Jahrhunderts mag wohl auf den in der Malkunst nicht ungeschickten Ratsherrn bei dieser Wertschätzung von Einfluß gewesen sein".

[440]) Daniel Burckhardt, die Baslerischen Kunstsammler d. 18. Jhd., I (1901) p. 18.

Verstehen der formalen Gestaltungsabsichten. Die manieristische Erklärung der Kunst aus dem Können und die dadurch bedingte logische Disziplinierung des Schaffensprozesses entsprach mithin über die Zeitauffassung des Rationalismus hinaus eigentlich ihrer Lebensgesinnung [441]). Diese für Basel eigentümliche Verschmelzung alemannischer Bodenständigkeit mit französischem Geschmack und Formensinn, mit Anschauungen des Manierismus, die letztlich aus der italienischen Renaissanceästhetik stammen, gab auch die Grundlage für Burckhardts ästhetische Ansichten [442]). Wenn daher im Gegensatz zur bisher vielfach üblichen Darstellungsweise Burckhardts Verwurzelung im baslerischen Denken und Lebensgefühl hier besonders betont wurde, so geschah es nicht aus einer lokalpatriotischen Schwäche [443]). Denn Burckhardts Einordnung in die allgemeine Geistesgeschichte und die von ihm daraus empfangenen Anregungen und Belehrungen werden nicht in Abrede gestellt, wohl aber sollte sich auf diese Weise eine vermehrte Möglichkeit ergeben, das von außen Empfangene mit Burckhardts Persönlichkeit organisch zu verbinden [444]).

In Kugler fand Burckhardt einen Menschen, der trotz aller Unterschiede eine verwandte ästhetische Ueberzeugung vertrat. Bereits in der ersten Auflage der Geschichte der Malerei war die innere Entschiedenheit für die Prinzipien der italienischen Kunst deutlich zu Tage getreten [445]). Auch in Burckhardts Fassung — und zwar gerade in den neu hinzugekommenen Partien — meldete sich dieselbe Gesinnung zum Worte, freilich in historisch vorsichtigerer und menschlich zurückhaltenderer Formulierung. Die Charakteristik der deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts erfuhr dabei zunächst noch eine Vertiefung, allein dies bedeutete letztlich nicht eine vermehrte Anerkennung ihrer Prinzipien, sondern beruhte vielmehr auf einer näher begründeten Ablehnung eben dieser Prinzipien. Die ästhetischen Ansichten aber, aus denen die Kritik und Ablehnung die Urteilskategorien entnahmen, waren einesteils die klassizistischen Ueberzeugungen Kuglers und anderenteils eben die aus der baslerischen Eigenart bestimmten Auffassungen Burckhardts. Das verbindende Element und zugleich die Grundlage beider Denkarten bildeten die Prinzipien der italienischen Aesthetik und damit letzten Endes die Anerkennung der italienischen Kunst als der alleingültigen [446]). „Während die Italiener

---

[441]) Selbst Böcklin war noch durchaus von dieser Lebensgesinnung beherrscht: „Was kann ich mit meinen Mitteln machen? Was können sie leisten? Das ist die ganze Frage. Darin besteht die Kunst: In ihren Grenzen, an ihrer Hand seine Vorstellungen und Gedankenverbindungen zu haben und deutlich zu machen. An Einfällen fehlt es nicht. Der Verstand muß nur Ruhe und Klarheit genug haben, um von vorneherein die Oekonomie des Ganzen zu übernehmen. Nächst dem Zusammenfassen seiner Vorstellungen und Mittel besteht die Kunst im Erkennen und Hinauswerfen des Ueberflüssigen." vgl. Gustav Floerke, Arnold Böcklin und seine Kunst, 1921[3] p. 44.

[442]) Uebrigens besaß auch Burckhardts Vater, der Obersthelfer und nachmalige Antistes Jakob Burckhardt eine beachtenswerte Kunstsammlung, die ebenfalls diesem Geschmacke huldigte und wohl auch bestimmend auf den jungen Burckhardt einwirkte; vgl. Markwart, p. 175. Mündliche Mitteilungen von Staatsarchivar Dr. August Huber und Prof. Dr. E. Dürr.

[443]) Von hier aus ergibt sich z. B. auch zwangslos das Verständnis für die allgemein-geistesgeschichtliche Einordnung Burckhardts, wie sie Ernst Heidrich skizziert hat. Es ist wohl auch kein bloßer Zufall gewesen, daß Heidrich diese Ansichten während seiner Basler Wirksamkeit formulierte; vgl. Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, p. 74 ff.

[444]) Diese Einschränkung bedarf umso mehr Beachtung, als die allgemeinen geistesgeschichtlichen Beziehungen für Burckhardts Renaissancebegriff durch Walter Goetz, Huizinga und Werner Kaegi ausführlich und überzeugend dargelegt wurden.

[445]) Das klassizistische Gepräge Kuglers trat noch deutlicher in seiner kunstpolitischen Wirksamkeit zum Vorschein. Böcklin sparte in seinen Gesprächen mit Floerke nicht an Kritik und Spott über Kugler. Bei einer Debatte über die Bemalung antiker Statuen äußerte er z. B.: „Am komischsten waren uns die Halben, à la Kugler, die weißen Griechen mit vergoldeten Haaren und kleinen bunten Säumchen um die Gewänder." vgl. Floerke, p. 114; eine andere Stelle p. 115.

[446]) Als Beispiel genüge das lobende Urteil des jungen Burckhardt über Otto van Veen, den Lehrer von Rubens: „In Belgien finden sich manche Gemälde von ihm, die eine fast raphaelische Abrundung der Composition und eine ganz überraschend wohlthuende Vertheilung der Gruppen zeigen." (1842).

bei allem Naturalismus doch immer eine gewisse höhere Abrundung des Ganzen im Auge behalten, ihre Auffassung des Lebens gleichmäßig durchführen und das rein Zufällige mit feinem Sinne zu vermeiden wissen, verfällt die nordische Kunst, seit ihrer Umgestaltung durch die flandrische Schule in eine große Ungleichartigkeit der Behandlung. Das Kunstbedürfnis, der Drang nach Form und Gestaltung, war damals im Norden so groß und vielseitig wie in Italien. Aber in allen höhern Gattungen macht sich von Anfang des XV. Jahrhunderts an ein eigenwilliger, phantastischer Zug geltend, welcher das Eine hervorhebt und ausbildet, das Andere liegen läßt und vernachläßigt, welcher das Zufällige als wesentlich, das Wesentliche als zufällig behandelt. Große, tiefpoetische Intentionen lassen wohl hin und wieder erkennen, daß es die Kunst eines überaus geistvollen selbständigen Volkes ist, welche zu uns spricht, aber kein einziges dieser Werke macht einen harmonischen Eindruck, weil der Grad der Durchbildung in den einzelnen Theilen ein zu verschiedener ist. Bei einer oft erstaunlich feinen und scharfen Durchführung aller Details fehlt es an dem Sinn für die Grundlagen aller Körperdarstellung; Köpfe, bei welchen der Maler vor lauter Streben nach dem Unmittelbaren und Wirklichen oft geradezu ins Portrait verfallen ist, sitzen auf Körpern, denen aller innere Organismus und alle Lebensfähigkeit abzugehen scheint. Eine unheilbare Willkür, welche allmälig die Gestalt eines conventionellen Herkommens annimmt, macht oft die schönsten Conceptionen ungenießbar, so wundersam auch der Ausdruck und die Wahrheit mancher einzelnen Züge, die Pracht der Farbe und die Naivität der Darstellung den Beschauer ergreifen mag" [447]).

Gegenüber allen bisherigen Deutungsversuchen, auch den romantischen, wird man diesem neuen ein verfeinertes Einfühlungsvermögen wohl nicht absprechen können. Im Grunde aber wiederholte sich hier jener Konflikt des jungen Goethe. Denn auch hier war das vermeintliche Verstehen der deutschen Kunst das Ergebnis einer Betrachtungsweise, die mit wesensfremden Maßstäben zu werten versuchte. Wichtig ist fernerhin das Festhalten an der alten italienischen Fiktion, wonach die Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts erst „das Geheimniß der höchsten Schönheit und Freiheit aufschließen konnte". Damit verriet auch die Geschichtsauffassung der zweiten Auflage ihre Abhängigkeit von der überlieferten Entwicklungskonstruktion. Die der Blüte unmittelbar vorangehende Kunst des 15. Jahrhunderts hatte einen vorbereitenden Charakter: „Um zu einem höhern, für alle Zukunft gültigen Idealismus zu gelangen, wie ihn die Griechen entwickelt hatten, bedurfte es noch eines Läuterungsbades in der unmittelbaren Natur. Die Malerei des XV. Jahrhunderts ist eine wesentlich realistische gewesen und hat in dieser Richtung alle Höhen und Tiefen versucht. Wunderähnlich steigt dann am Ende des Jahrhunderts die gleichsam neugeborne Kunst empor, um nach kurzer, aber gewaltiger Blüte wieder in Aeußerlichkeit zu entarten" [448]). Die Entwicklung der nordischen Kunst vermochte diesem stolzen Lauf nicht zu folgen. Die Gründe ihres andersartigen Schicksals zu ermitteln „mag einer künftigen, umfassenden Geschichtsforschung vorbehalten sein", zu deren Aufgaben es gehören würde die Unterschiede zwischen der nordischen und der italienischen Kunstentwicklung „zur Deutung des Geisteslebens jener Zeit mit zu benutzen, und die Anknüpfungspunkte in der Geschichte der betreffenden Völker genauer nachzuweisen" [449]). Die nordische Kunst versagte in ihrer Gesamtheit [450]). Der fragmentarische Charakter der nordischen Kunstentwicklung wurde mit der Reforma-

[447]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, 1847² p. 389—390.
[448]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, 1847² p. 388—389.
[449]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, 1847² p. 390.
[450]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, 1847² p. 390. Einzelne Künstler dagegen, „wie Memling und Martin Schön, haben innerhalb der Schranken ihres Schultypus die geistige Gewalt eines großen Talentes entwickelt; später eroberte Holbein's dämonische Kraft dem Realismus neue Gebiete; aber nur der einzige Dürer hat nach einem Leben voller Kämpfe und Mühen in seinem letzten Werke jene höhere Vollendung erreicht, welche auf der Vereinigung eines großen Gedankens mit der ihm angemessenen großen Form beruht".

tion in Beziehung gebracht. Für die letzte, allgemeinkulturelle Wertung der gleichzeitigen Leistungen im Norden und Süden hielt es Burckhardt aber für unerläßlich des „ungeheuren geistigen Ersatzes" zu gedenken, „welcher dem Norden für die sinkende Kunst zu Theil wurde". Die Reformation traf die nordische Kunst „im Augenblicke der mächtigsten Entwicklung", sie bewirkte jene „gewaltige Wendung der geistigen Interessen, welche alles Große und alle Begabung der Nation in ihren Kreis hineinzieht und die Kunst ihrer wichtigsten Kräfte beraubt" [451]). Man wird wohl nicht fehl gehen, wenn man als Verfasser dieser und ähnlicher kulturgeschichtlicher Exkurse den jungen Burckhardt vermutet. Umso interessanter erscheint es deshalb auch, daß sich der Geschichtsschreiber mit dieser Erklärung nicht zufrieden gab und die zwischen dem Norden und Süden festgestellten Unterschiede in ihrem Wesen als unfaßlich bezeichnete [452]). In diesem Zusammenhange darf auch eine persönliche Anmerkung Burckhardts nicht übersehen werden, in der er sich von vorneherein gegen den Vorwurf wehrte die nordische Kunst ungerecht beurteilt zu haben. Tatsächlich erfuhr auch die Darstellung der nordischen Kunst des 15. Jahrhunderts in der zweiten Auflage eine umfassendere Behandlung. An Stelle der wenigen einleitenden Zeilen des ursprünglichen Textes trat nunmehr eine ausführliche Vorbemerkung. Das Bestreben, den Eigenarten der nordischen Kunstentwicklung gerecht zu werden und ihr Wesen zu charakterisieren, ist offensichtlich. Ein klares Denken und ein feines künstlerisches Empfinden unterstützten zudem dieses Bestreben in glücklicher Weise. Die vorwaltende Denkweise und die Charakterisierung der geschichtlichen Entwicklung zeigen aber deutlich, daß die Urteilsbildung trotzdem in wesentlichen Teilen auf Voraussetzungen der italienischen Aesthetik beruhte [453]). Daraus erklärt sich auch die vorwiegend kritische und negative Charakterisierung der nordischen Kunst.

Für die allgemeine Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung war es aber bedeutsam, daß in diesem Werke die Unterschiede zwischen der nordischen und italienischen Kunst so eingehend erfaßt wurden. Wenn die Charakterisierung der italienischen Kunst dabei besser gelang als z. B. diejenige der altdeutschen, so erklärt sich dies

---

[451]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 2, 1847 p. 88.

[452]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, 1847 p. 390. „Warum nun die Entwickelung der italienischen Malerei eine harmonische war, die der nordischen eine partielle, warum erstere zu einer mit dem perikleischen Zeitalter zu vergleichenden Blütezeit führte, letztere aber nicht, diese Frage vermessen wir uns nicht zu beantworten. In der Entwickelung der verschiedenen Volkscharaktere wird Manches auf ewig ein Geheimniß bleiben, Manches auch wenn man es zu erkennen glaubt, schwer in Worte zu fassen sein." Die persönliche Anmerkung lautet: „Ich wünsche nicht mißverstanden zu werden. Die Parallele der nordischen Kunst des XV. Jahrhunderts mit der italienischen hat in einem übersichtlichen Werke ihre Berechtigung; sie zu unterdrücken wäre eine Unbilligkeit gegen die italienische Kunst. Auch wird die folgende Darstellung zeigen, daß wir bei den nordischen Malern ebensosehr auf den ihnen eigentümlichen Standpunkt einzugehen suchen als bei den italienischen."

[453]) „Zunächst und am meisten fällt die große Ungleichheit der Durchbildung auf; in einzelnen Dingen erstrebt die Kunst die höchste Naturgenauigkeit, während ihr in andern Beziehungen, namentlich was den Gesammtorganismus des Körpers betrifft, das Allernotwendigste verschlossen bleibt. Große Talente treten auf; sie schaffen Charakterköpfe voller Schönheit und Würde, sie offenbaren tiefsinnige und phantasiereiche Intentionen, sie beuten die Umgebungen des Lebens mit eigentümlicher Poesie, mit gewaltigem Humor aus; — aber in der Darstellung des Lebendigen, des organisch Bewegten gehen weder die flandrische Schule noch die von ihr abhängigen Deutschen des XV. Jahrhunderts wesentlich über Johann van Eyck hinaus und die Meisten bleiben hinter ihm zurück. Die Gestalt ist und bleibt ein conventionelles Schemen ohne wahre Lebensfähigkeit; höchstens werden Hände und Füße sorgfältig und naturwahr behandelt; sonst knüpft sich der ganze innere Reichtum des Malers an den Ausdruck der Gesichtszüge und an die phantastische Behandlung des Einzelnen. — Man mag in der scharfen, selbst bis in's Unschöne (und in's Philiströse — sit venia verbo —) gehenden Individualisirung, in der fleißigen Durchführung aller Nebendinge eine Verwandtschaft finden mit der prosaischen Verständigkeit, dem volksthümlichen Witz in der damaligen Literatur und Poesie, ja vielleicht mit derjenigen Richtung auf das Praktische und Neue, welche in jener Zeit zur Erfindung des Bücherdruckes führte; immer aber geht ein phantastischer Geist nebenher, welcher dem Kunstwerk zwar bisweilen seinen höchsten Reiz verleiht, ihm aber auch den Stempel eines willkürlichen, postulirten Daseins aufdrückt." Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 2, 1847 p. 87, 89, 90.

letzten Endes daraus, daß alle neueren ästhetischen Ansichten und Systeme — auch die romantischen — vorwiegend in der Beschäftigung mit italienischer Kunst ihre Ausbildung erfuhren. Von dorther stammten die Maßstäbe, sowohl für das allgemeine ästhetische Urteil des Gebildeten als auch für die kunstgeschichtliche Betrachtung. Die vom Sturm und Drang und der Romantik beispielsweise besonders betonte organische Erfassung des Kunstwerkes kam in erster Linie dem Verständnis der italienischen Kunst zu statten. Aehnlich verhielt es sich mit den Begriffen der künstlerischen Harmonie und der Hoheit der Gesinnung, mit dem tieferen Gefühl für Komposition und der gleichmäßigen Durchbildung des Gesamtorganismus. Sie alle erfuhren im Bereiche der italienischen Kunst schon verhältnismäßig bald eine verständige Anwendung auf die eigentlichen künstlerischen Triebkräfte und Absichten. Die bisher noch wenig erforschte nordische Kunst, die zudem in ihren älteren Stadien von der neueren Seh- und Denkweise durch die großen geistesgeschichtlichen Umschichtungen seit dem 16. Jahrhundert noch besonders abgetrennt war, erwies sich dagegen für die neuere Begriffsbildung nur in geringem Maße unmittelbar zugänglich. Weder mit Hilfe des Realismus noch mit der Beachtung der subjektiven Gesinnung gelang es daher den Gang der nordischen Kunstentwicklung befriedigend zu erklären. Die Schuld hierfür lag indessen nicht ausschließlich bei den fremden Maßstäben, sondern zu einem guten Teil auch in der Beibehaltung der primitiven romantischen Geschichtskonstruktion. Denn noch in der zweiten Auflage des Kugler'schen Handbuches beruhte die Darstellung der Geschichte der altdeutschen und altniederländischen Malerei auf der Voraussetzung, daß „die Malerei das ganze 15. Jahrhundert hindurch nicht über das von der flandrischen Schule Geleistete hinausgekommen" sei. „Ja innerhalb derselben steht Johann van Eyck in gewissen Dingen allein; die Kunstmittel, welche er so außerordentlich vermehrt hatte, schreiten lange Zeit eher rückwärts als vorwärts" [454]). Der Verlauf der künstlerischen Entwicklung wurde auch jetzt noch durch die Stufenfolge van Eyck — Dürer — Holbein gekennzeichnet, und der Realismus hatte neben der Verselbständigung des künstlerischen Ausdrucksvermögens auch eine Entfremdung von den ursprünglichen kirchlichen Aufgaben zur Folge. Ebenso sehr litt unter der Beibehaltung der romantischen Geschichtsauffassung die Beurteilung der Kunst des späteren 16. Jahrhunderts: „Schon bald nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts verschwinden in der deutschen Malerei auch die letzten irgend bedeutenden Individualitäten; was in den Niederlanden und anderswo fortlebt, ist nur partiell erfreulich und meist von Italien abhängig" [455]). Gleich wie bei Waagen behauptete sich auch hier noch die Ueberzeugung, daß „der ganze innere Reichtum des Malers an den Ausdruck der Gesichtszüge" gebunden sei.

Das allgemeine Geschichtsbild wurde infolgedessen weitgehend beherrscht von der Bedeutung Flanderns und dessen Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Kunst [456]). Der fragmentarische Charakter der nordischen Malerei und ihr Verfall im 16. Jahrhundert fanden ebenso wie bei Friedrich Schlegel die Erklärung durch die Reformation, die humanistische Zeitrichtung und die beginnende Orientierung nach der italienischen Kunst und der Antike, „wodurch ein plötzliches Nachholen des Versäumten veranlaßt wurde, welches die Malerei innerlich halbirte und mehr ihre Unfreiheit zu Tage brachte als eine wahre Befreiung bewirkte". Es findet sich in der zweiten Auflage auch eine

---

[454]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 2, 1847 p. 87.

[455]) Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 2, 1847, p. 89. Bezeichnend dafür ist auch das Urteil des jungen Burckhardt über den Pont des Arches in Lüttich: „Er ist um 1650 erbaut und somit lassen sich keine Details von hoher Schönheit erwarten." vgl. die Kunstwerke der Belgischen Städte, 1842 p. 22.

[456]) Das zweite Kapitel des zweiten Bandes trägt den Titel: „Die nordische Kunst des XV. Jahrhunderts unter flandrischem Einfluß." p. 150: „Ungleich bedeutender als auf Frankreich scheint die flandrische Malerei auf Deutschland eingewirkt zu haben, ja man kann sagen, daß die Aeußerungsweise des Realismus in der deutschen Malerei des XV. Jahrhunderts vorherrschend auf flandrischen Vorbildern beruht."

Anmerkung, in der die Bedeutung der Antike für das organische Wachstum der neueren Kunst wesentlich eingeschränkt wurde. Dies alles zeugt für eine äußerliche Abhängigkeit der beiden Autoren von der romantischen Auffassungsweise und zeigt zugleich auch die wichtigen Verknüpfungen des späteren Renaissancebegriffes mit der christlich-germanischen Geschichtsbetrachtung. Allein diese äußerliche Abhängigkeit stand bei Kugler und Burckhardt in Zwiespalt mit der persönlichen Gesinnung, und so bekannte sich auch die zweite Auflage zum schließlichen Siege der italienischen Kunst.

Dieselbe Gesinnung hatte übrigens Burckhardt schon 1842 in seinem Reisebüchlein über „die Kunstwerke der Belgischen Städte" vertreten. Man lasse sich nicht durch die aufmerksame Schilderung der gotischen Bauten, durch die Begeisterung für Rubens und durch die gewissenhafte Berichterstattung über das Sehenswerte täuschen. Das historische Interesse des jungen Burckhardt galt der deutchen Gotik des 13. Jahrhunderts [457]). Die deutsche Spätgotik des 15. Jahrhunderts und die gleichzeitige französische und burgundische Gothique flamboyant dagegen entlockten ihm kaum ein anerkennendes Wort. Und wo es ausnahmsweise trotzdem der Fall war, wie beim Rathaus in Loewen, da fügte er sogleich entschuldigend bei: „die strengste Kritik kann dem hübschen, zierlichen Ding nicht böse sein" [458]). In der Geschichte des Renaissancebegriffes schenkte man dieser Jugendschrift Burckhardts besondere Aufmerksamkeit, weil sie eines der frühesten Dokumente für die Verwendung des Wortes Renaissance im deutschen Sprachgebrauch darstellt. Die Gründe wurden indessen kaum beachtet, die hier zum Gebrauch des Wortes Renaissance führten. Man gab sich zu rasch mit der Feststellung zufrieden, daß der junge Burckhardt bereits 1842 mit dem Worte Renaissance einen bestimmten Stilbegriff aus der italienischen Kunstgeschichte verwende. Aber damit ist das Problem nicht erschöpft. Wichtig ist vor allem der Umstand, daß das Wort Renaissance verhältnismäßig oft und jeweils mit Wohlgefallen zur Bezeichnung von Kunstwerken verwendet wurde, die dem jungen Burckhardt offenbar einen angenehmen Eindruck hinterlassen hatten [459]). Ja die Vermutung erscheint berechtigt, als ob bereits damals der junge Burckhardt mit dem Worte Renaissance einem persönlichen künstlerischen Geschmack Ausdruck verliehen habe. Denn die Beachtung der nordischen Kunstwerke des Renaissancestiles widersprach den geltenden Anschauungen der Romantik, nicht aber der aus Basel erwachsenen Gesinnung des Verfassers. Die künstlerischen Jugendeindrücke waren ja eben durch das zwangslose Nebeneinander des mittelalterlichen Münsters und der „Renaissance" Holbeins bestimmt worden. Die gleichzeitige, von Frankreich ausgehende Strömung bot Burckhardt den Namen und eine begriffliche Formulierung. Indessen der Eifer, womit Burckhardt bereits auf der ersten Seite seines Führers die Aufmerksamkeit auf die Renaissance lenkte, wäre nicht verständlich ohne eine gewisse innere Anteilnahme und Vorbereitung.

Burckhardts Renaissancebegriff ging sowohl in diesem Führer als auch späterhin im Cicerone vom stilistischen Tatbestand der italienischen Architektur und Dekorationsweise des 15. Jahrhunderts aus. Bestimmend war das neue Verhältnis zur Antike. Es ist aber bezeichnend für die Wirksamkeit der romantischen Anschauungen, daß hierbei der Einfluß der Antike auf die Bildung der neueren Kunst nur eine bescheidene Einschätzung erfuhr und sogar als ziemlich nebensächlich behandelt wurde [460]). Burckhardt betonte im Gegenteil immer wieder den Eigenwert der neueren Kunst, daneben

---

[457]) vgl. die interessante Zusammenstellung der frühen Studienreisen bei Emil Dürr, Einleitung zu den „Frühen Schriften". J. B. G. Bd. 1, p. XXX ff.

[458]) Die Kunstwerke der Belgischen Städte. Erläutert von Jac. Burckhardt, Düsseldorf, Verlag von Julius Buddeus, 1842 p. 32.

[459]) z. B. p. 41: Häuser „aus der schönen Zeit des Renaissance-Styls"; p. 22: „hübsches Haus im Renaissancestyl"; p. 20: „ein kleiner Renaissance-Vorbau ist weit das beste dran"; p. 21: „die darin vorkommende Architektur ist zierliche Renaissance"; weitere Stellen bei Goetz, Mittelalter und Renaissance, Hist. Zeitschr. Bd. 98, 1906 p. 41.

[460]) Kolloffs Formulierung wirkt daneben klassizistischer.

freilich auch die Beschränkung der Renaissance auf Italien. Diese Kunst entsprach seinen angeborenen Neigungen. Ihr wandte er in zunehmendem Maße seine offene Liebe zu. Ihre kunstgeschichtliche Beurteilung blieb aber, wenigstens äußerlich, von der alten Einseitigkeit und Ausschließlichkeit frei. Es ist dies nicht unwichtig, weil die spätere deutsche Kunstgeschichtsschreibung über die Renaissance, in Folge der stärkeren klassizistischen Gesinnung, Burckhardts vorsichtige Zurückhaltung übersah und durch extreme Formulierungen den heftigen Streit über das Wesen der Renaissance erst heraufbeschwor. Als Renaissance bezeichnete Burckhardt nur einen bestimmten Teil der nordischen Kunst. Dessen Schicksal charakterisierte er, soweit es die bisherigen klassizistischen und romantischen Voraussetzungen erlaubten, in zutreffender Weise. Träger der Entwicklung war dieser Teil nicht, ebenso wenig bedeutete er das Ziel. Nach Burckhardts Auffassung wurde die Entwicklung der Kunst des XV. Jahrhunderts vielmehr im Norden und im Süden durch den Realismus, die Verselbständigung der künstlerischen Absichten und die Ausbildung des subjektiven Ausdrucksvermögens bestimmt. Der Humanismus und die italienische Orientierung trieben die nordische Kunst in Zwiespalt und beschleunigten ihren Verfall, der italienischen Kunst aber verhalf die Inspiration der Antike zur reinsten Ausbildung. Ueber Art und Wert der nordischen Kunst enthielt somit diese Renaissanceauffassung keine verpflichtenden Aussagen, sondern ließ sie vielmehr außer Betracht [461]).

Auch im Cicerone hat Burckhardt überall die klare Beschränkung der Renaissance auf Italien und ihre Selbständigkeit gegenüber der Antike zum Ausdruck gebracht [462]). Durch die Betonung der Selbständigkeit und Eigenwertigkeit der italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts und die damit verbundene Ablehnung der vorbildlichen Bedeutung der Antike verlor der Renaissancebegriff bei Burckhardt die ursprüngliche Funktion. Aus dem humanistischen Kulturbegriff wurde bei Burckhardt ein kunstgeschichtlicher Stilbegriff, der aber selbst wiederum einer kulturgeschichtlichen Begründung bedurfte [463]). Im Cicerone machte sich dies sogleich bemerkbar, als Burckhardt

---

[461]) In dem Büchlein über „die Kunstwerke der Belgischen Städte" hieß es von dem Stilbegriff der Renaissance: „Dieser Name würde wesentlich nur auf Italien passen, wo die vom Norden hereingedrungene gothische Bauart es nicht zu einer einzigen classischen Production gebracht hatte, und wo man deshalb über die Wiederbelebung der Antike (welche dort inländisch war, bei uns nicht) sich in der Tat freuen durfte. Im Norden dagegen ist die sogenannte Renaissance nichts anderes, als das endliche Durchdringen jenes dekorativ-phantastischen Elementes, welches den germanischen Völkern von Anfang an eigen war, aber in den strengen Formen der gothischen Kunst lange gebunden gelegen hatte. Auch nimmt sie die antiken Formen nur im ungenauesten Sinne an, denn streng aufgefaßt, würden ihr dieselben wieder unbequem werden. Auch sieht sie deshalb kaum von ferne dem Werke eines guten florentinischen Cinquecentisten ähnlich, der nach bestem Wissen und Gewissen die Antike zu reproduciren glaubt, während er etwas unendlich schönes Neues schafft." vgl. 1842 p. 8.

[462]) Vom Verhältnis der italienischen Renaissancearchitektur zur antiken Baukunst heißt es z. B.: „Schon die betreffenden Künstler selbst glaubten an eine mögliche Wiedergeburt der ganzen antiken Architektur und meinten diesem Ziele wirklich sich zu nähern; in der Tat aber bekleideten sie nur die von ihnen selbst geschaffenen Kompositionen mit den antiken Detailformen. Die römischen Baureste, so große Begeisterung ihnen im 15. Jahrhundert gewidmet wurde und so viel reichlicher als jetzt sie auch vorhanden waren, gaben doch für die Lösung der damaligen Aufgaben zu wenige unbedingte Vorbilder. Es wird bisweilen bedauert, daß Brunellesco und Alberti nicht auf die griechischen Tempel statt auf die Bauten von Rom stießen; allein man vergißt dabei, daß sie nicht eine neue Kompositionsweise im großen, sondern nur eine neue Ausdrucksweise im einzelnen von dem Altertum verlangten; die Hauptsache brachten sie selbst mit, und zu ihrem Zweck paßten die biegsamen römischen Formen besser." vgl. Der Cicerone. Neudruck der Urausgabe, 1923 p. 160/161. Weitere Stellen über das Verhältnis der italienischen Renaissancekunst zur Antike ibid. p. 283, 554, 603, 752.

[463]) In diesem Sinne bildete die „Kultur der Renaissance in Italien" die logische Fortsetzung des Cicerone. vgl. das Konzept von Burckhardts Antwort an König Max (nach dem 21. V. 1858) mitgeteilt von Werner Kaegi in der Einleitung zu Bd. 5 der J. B. G., 1930 p. XLVI. — Ein Beispiel für die Verkennung der Zusammenhänge bietet Philippi, p. 154. — In den Vorbemerkungen zum 3. Abschnitt der „Kultur der Renaissance in Italien" hat Burckhardt nochmals das Verhältnis der Renaissance zur Antike analog wie im Cicerone umschrieben: „Die bisher geschilderten Zustände würden die Nationen erschüttert und gereift haben auch ohne das Altertum, und auch von den nachher

neben der Architektur und plastischen Dekoration auch die Skulptur und Malerei in ihrem neuen Gehalt zu umschreiben versuchte. Das alte Hilfsmittel der bisherigen Geschichtsschreibung, die Wiedergeburtsidee, kam dafür nicht in Betracht. Die neuere italienische Kunst wurde in ihrem natürlichen Zusammenhange mit der nationalen Entwicklung begriffen und dargestellt. Sie war nicht als Ganzes ein neues Phänomen, sondern es machten sich in ihrem Organismus frische Lebenskräfte geltend, die allmählich dem Ganzen einen neuen Charakter verliehen [464]).

Allein mit dieser entwicklungsgeschichtlichen Begründung der nunmehrigen stilbegrifflichen Ausdeutung der italienischen Renaissance war die alte Macht der Wiedergeburtsidee doch nicht vollends gebrochen. Für die Erklärung der Blütezeit war sie zwar hinfällig geworden, und im Gesamtaufbau der kunstgeschichtlichen Darstellung vermochte sie gegenüber dem Kontinuitätsprinzip nicht aufzukommen. Spuren ihrer einstmaligen Bedeutung finden sich aber im Cicerone an verschiedenen Stellen [465]). Mit dem ursprünglichen historiographischen Sinn der Wiedergeburtsidee haben sie nicht viel gemeinsam. Denn die kunstgeschichtliche Forschung hatte inzwischen die Verhältnisse des ersten Jahrtausends einigermaßen aufgeklärt, die humanistische und rationalistische Verachtung des Mittelalters war gewichen. Im einzelnen wird man hingegen da und dort im ästhetischen Urteil Burckhardts persönliche, mehr auf das Klassische gerichtete Neigungen verspüren. Die frühchristliche Kunst wurde mitunter mehr hinsichtlich ihrer Verknüpfung mit der vorangegangenen antiken, denn als Ausdruck eines neuen künstlerischen Schaffens bewertet. Verständige Anerkennung fand sie aber trotzdem. Die christlich-germanische Kunst des Nordens, die Romantik und die Gotik, erhielt im Cicerone sogar einen liebevoll eingeräumten Ehrenplatz. Nichts ist deshalb verwerflicher als mit Hilfe einiger aus dem Zusammenhang herausgerissener Stellen die nunmehrige Gleichgültigkeit und Verachtung Burckhardts für die gotische Baukunst beweisen zu wollen. Ebenso viele Stellen ließen sich dagegen anführen [466]). Daß sich Burckhardt

---

aufzuzählenden neuen geistigen Richtungen wäre wohl das meiste ohne dasselbe denkbar; allein wie das Bisherige, so ist auch das Folgende doch von der Einwirkung der antiken Welt mannigfach gefärbt, und wo das Wesen der Dinge ohne dieselbe verständlich und vorhanden sein würde, da ist es doch die Aeußerungsweise im Leben nur mit ihr und durch sie. Darauf aber müssen wir beharren, als auf einem Hauptsatz dieses Buches, daß nicht sie allein, sondern ihr enges Bündnis mit dem neben ihr vorhandenen italienischen Volksgeist die abendländische Welt bezwungen hat. Die Freiheit, welche sich dieser Volksgeist dabei bewahrte, ist eine ungleiche und scheint, sobald man z. B. nur auf die neulateinische Literatur sieht, oft sehr gering; in der bildenden Kunst aber und in mehreren anderen Sphären ist sie auffallend groß, und das Bündnis zwischen zwei weit auseinander liegenden Kulturepochen desselben Volkes erweist sich als ein, weil höchst selbständiges, deshalb auch berechtigtes und fruchtbares." Zur Beurteilung dieser Anschauungen vgl. Anmerkung von Goetz im Neudruck der Urausgabe, 1928 p. 161 ff. Carl Neumann maß allen diesen Einschränkungen weniger Gewicht bei und gelangte zu einer vermehrten Betonung der klassizistischen Züge in Burckhardts Gesinnung. Die starken romanischen Elemente seiner Grundgesinnung und die souveräne Ausbildung eines universalen Geistes widerstreben einer so engen Erfassung. Gegen die klassizistische Charakterisierung Burckhardts hat übrigens schon Heidrich Einspruch erhoben; vgl. Beiträge, p. 73.

[464]) „Nicht auf Anregung irgendeines äußern Vorbildes, z. B. nicht auf genauere Nachahmung des Altertums hin, sondern aus eigenen Kräften erstieg die Kunst seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die höchste Stufe, die zu erreichen ihr beschieden war. Mitten aus dem Studium des Lebens und des Charakters, welches die Aufgabe dieses Jahrhunderts gewesen war, erhebt sich neugeboren die vollendete Schönheit. Nicht mehr als bloße Andeutung und Absicht, sondern als Erfüllung tritt sie uns entgegen; erst als die Malerei des 15. Jahrhunderts jeder Lebensäußerung gewachsen war, da schuf sie, vereinfacht und unendlich bereichert zugleich, auch dieses höchste Leben." Cicerone, Neudruck, 1923 p. 812.

[465]) Als z. B. „das Christentum die antike Skulptur in seine Dienste nahm, war sie bereits in tiefen Verfall geraten; schon seit dem Ende des zweiten Jahrhundert war die Reproduktion der frühern Typen zur toten Wiederholung geworden und die ganze Detailbehandlung bedenklich ausgeartet. Bis in das 7. Jahrhundert dauert der antike plastische Stil in mehr oder weniger deutlichen Nachklängen fort; dann erfolgt eine Teilung; der eine Weg führt in barbarische Verwilderung der Form, der andere in die byzantinische Regelmäßigkeit". Das 13. Jahrhundert ist sodann das Zeitalter, „da die Skulptur anderweitig wieder zu einem neuen Leben erwacht war". ibid. p. 522—523; 524—525; 529.

[466]) Die Bedeutung der gotischen Baukunst in Italien hat z. B. auch Schnaase in ähnlicher Weise charakterisiert; vgl. Geschichte der bildenden Künste, Bd. 8, 1879 p. 77 ff.

aber vom Mittelalter im allgemeinen distanzierte, dafür bietet der Cicerone mancherlei interessante Merkmale. Anläßlich der Besprechung der symbolisch-allegorischen Bilder und Bilderkreise der Giotto-Schule charakterisierte er den mittelalterlichen Gehalt dieser Werke und verband damit zugleich den Hinweis auf die wesentlichen Unterschiede gegenüber der neueren Auffassungsweise. Die Giotto-Schule hing „von einer gelehrt literarischen und poetischen Bildung ab, welche der stärkere Teil und durch einen Genius wie Dante repräsentiert war. Schon bei dem großen Dichter aber darf man sich wohl fragen, ob er durch seine Symbolik oder trotz derselben groß ist. Dieselbe war nicht durch und mit Dichtung und Kunst entstanden wie im Altertum, sondern Dichtung und Kunst mußten sich ihr bequemen. Bei Dante freilich liegt alles untrennbar durch- und ineinander; er ist ebenso Gelehrter und Theolog als Dichter. Der Künstler dagegen war hier auf etwas außer seiner Sphäre Liegendes angewiesen, er mußte dienen und tat es mit heiligem Ernst. Wir aber sind nicht verpflichtet, die Empfindungsweise einer zwar strebenden, aber doch nicht harmonischen Zeit und noch viel weniger ihre zu einer wunderlichen Enzyklopädie geordneten Bildungselemente zur Norm für uns selber zu machen; vielmehr muß hier neben dem Ewigen, das jene Kunst schuf und dem wir ganz folgen können, auch das Vergängliche und Befangene anerkannt werden" [467]).

Man darf den letzten Satz dieses Zitates hinnehmen als den Ausdruck der innersten Ueberzeugung Burckhardts und zugleich auch als eine glückliche Charakterisierung der eigenen Urteilsweise im Cicerone. Der Cicerone ist bisher vornehmlich nach seinem sichtbaren Werte und als bedeutsamer Ausdruck von Burckhardts Persönlichkeit, nicht aber in Bezug auf seine Stellung innerhalb der Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung beachtet worden. Daraus erklären sich auch mancherlei irrtümliche Auslegungen von Burckhardts Ansichten über das Wesen der Renaissance. Die Mitarbeit an der Herausgabe der beiden Kugler'schen Handbücher kam hier schon verschiedentlich zum Worte. Es darf nunmehr auch erwähnt werden, daß der Cicerone die Idee zum Ganzen und das Prinzip zur kunstgeschichtlichen Ordnung des Stoffes Kugler verdankte. Ja es kehren im Cicerone Meinungen und Urteile mitunter in beinahe wörtlicher Uebereinstimmung wieder, die bereits in den Erweiterungen der zweiten Auflage der Geschichte der Malerei zu finden sind. Ein großer Unterschied gegenüber der Auffassungsweise jener zweiten Auflage und auch derjenigen im Führer durch die belgischen Städte darf aber nicht übersehen werden. Bezeichnend für die frühere Einstellung zur nordischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts war die noch häufige negative Charakterisierung der stilistischen und gedanklichen Kräfte und Absichten. Im Cicerone dagegen ist dieses Raisonieren verschwunden. An dessen Stelle trat das Bestreben, die mittelalterlichen Elemente positiv zu würdigen, „dem Ewigen, das jene Kunst schuf, ganz zu folgen". Die Würdigung der Renaissance geschah also nicht auf Kosten des Mittelalters. Die Kunst beider Epochen ist im Cicerone im Gegenteil in taktvoller, keine Gesinnung verletzender Weise interpretiert worden. Nirgends drängte der Autor dem Leser seinen persönlichen Standpunkt auf, trotzdem er immer die eigenen Neigungen offen bekundete. Darin liegt die geheimnisvolle Wirkung der wahrhaft großen und souveränen Gesinnung Burckhardts. Seine geschichtliche Darstellung ist zwangslos und locker gefügt, sie vermeidet behutsam Prinzipien und Systeme. Der Burckhardt'sche Renaissancebegriff widerstrebt einer präzisen Definition und abstrakten Verwertung. Erst bei den Epigonen wurde er zu einer schulmeisterlichen Angelegenheit. Burckhardt verwendete den Stilbegriff lediglich für die erzählende Zusammenfassung der Einheit des Geschauten und Empfundenen, nicht aber zu dessen gedanklicher Begründung. Es ergab sich infolgedessen mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts ein etwas unvermittelter

[467]) Der Cicerone, Neudruck 1923 p. 726. Wichtig für das Verständnis von Burckhardts Stellung zu Mittelalter und Renaissance sind zwei historische Fragmente aus dem Nachlaß, mitgeteilt von Albert Oeri in J. B. G. Bd. 7, p. 280 („Zur Beurteilung des spätern Mittelalters") und p. 282 ff. („Die Zeit von 1450 bis 1598 und ihre Beurteilung durch das 19. Jahrhundert").

Einsatz der Renaissance. Die Abgrenzung von der vorangegangenen mittelalterlichen Kunst blieb künstlich und gewaltsam. Allein dies ist mehr die Folge der Darstellungsart als etwa einer besondern Absicht [468]). Denn der Cicerone sollte keine Geschichte, sondern „eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens" darbieten. Die stoffliche Gruppierung und Erklärung hatte vor allem einfache Uebersichtlichkeit zu liefern. Der Leser und Reisende sollte unmittelbar an die Kunstwerke selbst herangeführt werden. Der Eindruck und das Erlebnis, der Genuß und die persönliche Bereicherung waren für Burckhardt die maßgeblichen Ziele. Das Etikettieren, Attributionieren und Datieren hat er immer verabscheut. Zeitlebens wahrte er der kunstgeschichtlichen Darstellung Schlichtheit, menschliche Unmittelbarkeit und künstlerische Freiheit. Mehr als am Segen der Fachwissenschaft lag ihm am Verständnis der Gebildeten und künstlerisch Empfindenden. Die Kunstwissenschaft verdankt Burckhardt vor allem ihr kulturelles Niveau.

* * *

Obwohl älter als Franz Kugler und von Jacob Burckhardt sogar durch zwei Jahrzehnte getrennt, schrieb *Carl Schnaase* doch erst gleichzeitig mit diesen beiden jüngeren Gelehrten sein Lebenswerk, die „Geschichte der bildenden Künste" [469]). Man pflegt Schnaase als den Vollender der romantischen deutschen Kunstgeschichtsschreibung zu feiern, als den Meister der philosophischen und kulturgeschichtlichen Darstellung und als den Vertreter der christlich-religiösen und spiritualistischen Betrachtungsweise. Die deutsche Kunstgeschichtsschreibung verdankt Schnaase die erste umfassende und grundlegende Würdigung der mittelalterlichen Kunst, und sie hat allen Anlaß, das Andenken dieses Mannes in Ehren zu halten [470]). Infolge seiner religiösen Gesinnung ist Schnaases Verwurzelung in den Anschauungen der Romantik deutlicher faßbar als bei Kugler und Burckhardt, deren sinnliche Aufgeschlossenheit eher dem jungen Deutschland entsprach. Allein so wie Kugler und Burckhardt ist auch Schnaase letztlich nur als selbständige, in sich geschlossene Persönlichkeit zu verstehen. Es geschieht ihm Unrecht, wenn sein Lebenswerk im Gegensatz zu den gleichzeitigen Leistungen der jüngeren Zeitgenossen als romantisch, und damit als altertümlich bezeichnet wird. Denn seine Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter beruhte auf demselben Streben wie Kuglers universalhistorische Betrachtung, und sie verfolgte ähnliche Ziele wie Burckhardt, der die Kunstgeschichte in den Dienst einer umfassenden Kulturgeschichte stellen wollte. Es war eine Glanzzeit der deutschen Kunstgeschichtsschreibung, als Schnaase, Kugler und Burckhardt gleichzeitig an die Lösung ähnlich großer und in ihrem Wesen doch so verschiedener Aufgaben herantraten. Und so ist man auch berechtigt, die Leistungen dieser drei Männer, über die persönlichen Unterschiede und die andersartigen geistesgeschichtlichen Vorbedingungen hinaus, einheitlich zu bewerten als den geistigen, vielfach sich ergänzenden Ausdruck einer lebendigen Gemeinschaft [471]).

[468]) Den besten Beweis hierfür liefert Burckhardts „Geschichte der Renaissance in Italien". Dort verfolgte er das allmähliche Entstehen des Stiles, ebenso ist in den „Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien" nichts von der gewaltsamen Begrenzung zu verspüren. Im übrigen entsprach dieses Zurücktreten des entwicklungsgeschichtlichen Standpunktes und das Bestreben, „das Bild der Epoche als etwas Feststehendes, klar Umgrenztes in systematischer Analyse zu entwickeln", der Denkart Burckhardts. Die traditionelle Dreigliederung des historischen Geschehens erhielt daher in Burckhardts Darstellung wiederum eine ähnliche Anschaulichkeit wie in der älteren italienischen Kunstgeschichtsschreibung; vgl. Ernst Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, p. 79, 80.

[469]) Schnaase war 1798, Kugler 1808 und Burckhardt 1818 geboren; vgl. Anmerkungen 340 ff.

[470]) Eine eingehende Würdigung erfuhr Schnaase durch Waetzoldt, Bd. 2, p. 70—92. Ebenda findet sich auch p. 290—291 eine übersichtliche Zusammenstellung der Literatur über Schnaase. Vor Waetzoldt hat insbesondere Heidrich in einem akademischen Vortrag (gedruckt in den Beiträgen zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte) Schnaases Bedeutung für die neuere Kunstgeschichtsschreibung klargelegt. — Hotho sollte man dabei nicht gänzlich außer Acht lassen. vgl. Anmerkung Nr. 357.

[471]) Der nachhaltige Eindruck von Burckhardts ausgeprägter Persönlichkeit hat auch Georg von Below zu dem Wunsche gedrängt: „Man sollte doch nicht alle Unterschiede aus einem Unterschied der Zeiten erklären: Jede Zeit birgt Mannigfaltigkeiten der Personen in sich." vgl. die deutsche Geschichtsschreibung etc. 1924² p. 72.

Die von der Romantik entwickelte und sanktionierte Erforschung des Mittelalters behauptete sich auch dann, als die allgemeine geistesgeschichtliche Strömung sich der italienischen Renaissance zuwandte. Die Beschäftigung mit der Renaissance bedeutete allgemein die Reaktion auf die christlich-germanische Ausschließlichkeit der Romantik. Diese Reaktion vollzog sich aber innerhalb der deutschen Kunstgeschichtsschreibung nur in bedingtem Sinne als antiromantisch. Kugler, Kolloff und Burckhardt stellten sich wohl in Gegensatz zu der gefühlsmäßigen und christlich-frommen Auffassung Wackenroders und wollten nichts wissen von den kulturpolitischen Absichten Friedrich Schlegels. Allein ihr Verständnis für die Renaissance verdankte seine Bildung nur zum Teil den ästhetischen Anschauungen des Klassizismus, denn die historische Erfassung des Problems geschah durchaus mit Hilfe der eben erst von der Romantik entwickelten Forschungsmethoden. Historiographisch und methodologisch war deshalb ihre Geschichtsschreibung von der romantischen nicht grundsätzlich geschieden. Wohl verlor das christlich-germanische Prinzip seine dominierende Bedeutung, es wurde aber nicht ersetzt durch das klassisch-antike, sondern es blieb und gab die Grundlage zur autonomen Betrachtung der abendländischen Kunst und Kultur. In diesem Sinne war die neuere Geschichtsschreibung Ueberwindung der Romantik und zugleich Verbindung der Romantik mit dem geistigen Vermächtnis des Klassizismus und der Aufklärung. Carl Schnaase blieb von dieser Entwicklung nicht unberührt [472]). Die Veränderung der historiographischen Grundlagen machte sich auch in seiner kunstgeschichtlichen Darstellung bemerkbar. Die Unterschiede gegenüber Kugler und Burckhardt erscheinen daher von hier aus gesehen weniger zeitgeschichtlich, mehr individuell bedingt gewesen zu sein. In den historiographischen Grundvorstellungen, in der Bewertung der einzelnen Abschnitte der Geschichte und der Ansichten über das Wesen der Entwicklung standen sich Schnaase, Kugler und Burckhardt näher, als man gemeinhin annehmen möchte. Diese Uebereinstimmungen waren nicht nebensächlicher Natur. Ihre Betonung ändert nichts an der individuellen Gegensätzlichkeit der Denkarten, wohl aber ist sie notwendig zum Verständnis der weiteren Entwicklung des Renaissancebegriffes in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung.

Die bisherige Kunstgeschichtsschreibung war von Vasari bis zur Romantik hin jeweils von der Betrachtung der Kunst der Antike ausgegangen und hatte sich meist auf die Darstellung des 15. und 16. Jahrhunderts beschränkt. Vasari entwickelte auf diese Weise aus den ästhetischen Ansichten und Leistungen der eigenen Zeit und näheren Vergangenheit die absoluten Wertmaßstäbe, die noch der Klassizismus zu den seinigen machte. Die Romantik begründete ihre ästhetische Erschließung und Rechtfertigung der mittelalterlichen Kunst aus der Betrachtung der nordischen Kunst des 15. und selbst noch des 16. Jahrhunderts. Die neuere, der Renaissance zugewandte Forschung knüpfte wiederum bei der Erklärung der Kunst des 15. Jahrhunderts an, und erst Schnaase baute sodann die Betrachtung der mittelalterlichen Kunst auf neuen Grundlagen auf, indem er das 15. Jahrhundert dabei ausschloß: „Gewöhnlich begreift man unter dem Namen des Mittelalters auch noch das ganze fünfzehnte Jahrhundert und bezeichnet die Reformation, die Bildung der größeren Monarchien und den Beginn der neueren politischen Systeme als die Ausgangspunkte der neueren Geschichte. Die Kunstgeschichte kann sich diesem Herkommen nicht fügen, wenigstens dann nicht, wenn sie alle abendländischen Nationen und das ganze Gebiet der künstlerischen Thätigkeit im Auge hat" [473]).

Es mag vielleicht ein bezeichnender Zufall sein, daß Schnaases Geschichte der bil-

---

[472]) Im Nachruf an Waagen (Zeitschr. f. bild. Kunst Bd. 3, 1868 p. 258) und in seinem Schreiben an den kunsthistorischen Kongreß in Wien 1873 (vgl. Waetzoldt, Bd. 2, p. 90 ff) gab er sich Rechenschaft über das Verhältnis zur Romantik.

[473]) Geschichte der bildenden Künste, Bd. 4, 1871² p. 4. Ergänzende Stellen ibid. 252, 302. Derselbe Gedanke wurde bereits in der ersten Auflage 1854 in der Einleitung zur „zweiten Abtheilung" des 4. Bandes ausgesprochen (vgl. p. 3 ff).

denden Künste nicht bis zur Darstellung der Hochrenaissance gediehen ist [474]). Die neuere Kunst entsprach seinem eigensten Wesen sicherlich weniger, über ihre geschichtliche und ästhetische Bedeutung war er sich jedoch vollauf bewußt [475]). In der aus dem Nachlaß herausgegebenen „Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert" kam dies deutlich zum Ausdruck. Schnaase bediente sich hier zur Darstellung der neuen Entwicklungsmomente in der Kunst des 15. Jahrhunderts des Renaissancebegriffes und zwar in ausgesprochen geistesgeschichtlich erweiterter Form [476]). Den Burckhardt'schen Stilbegriff hat er nicht auf die nordischen Verhältnisse übertragen, dies geschah bezeichnenderweise erst durch den Herausgeber des Nachlaßbandes, Wilhelm Lübke [477]). Schnaase anerkannte somit Burckhardts kulturgeschichtliche Ausdeutung der italienischen Renaissance, er ging an diesem Phänomen nicht achtlos vorbei, brachte es vielmehr in Beziehung mit der neueren nordischen Entwicklung. Freilich nicht in dem Sinne, als ob im Norden dieselben Wege, Absichten und Ziele befolgt worden wären wie in Italien. Das Gemeinsame lag tiefer. Die geistesgeschichtliche Uebereinstimmung in den Voraussetzungen bedingte allein die Verwandtschaft der beiden Entwicklungen [478]).

Schnaase vermied in seiner Schilderung der geistigen und künstlerischen Entwicklung des Nordens im 15. Jahrhundert die scharfe Periodisierung und das unvermittelte Einsetzen des Neuen. Aehnlich wie Kolloff versuchte er die allmählichen Uebergänge,

---

[474]) Heidrich, Beiträge, p. 76 nannte es sogar „mehr als einen Zufall, daß Schnaases weltgeschichtliche Darstellung da abbricht, wo die Renaissance beginnt".

[475]) In der Rezension von Burckhardts „Geschichte der Renaissance in Italien" kam dies deutlich zum Ausdruck. „Die Gothik haben wir nicht bloß mit Begeisterung studirt, sondern auch, wie uns dünkt, verstanden; was uns dazu noch fehlt, das hängt schon mit den Ursachen zusammen, durch welche sie der Renaissance erlag, und wird sich also durch die vollständige Kenntniß derselben ergeben. Diese ist es, deren näheres Verständniß wir ersehnen, auf die wir mit Spannung hinblicken". Ein Mann wie Schnaase schrieb solche Sätze nicht aus Freundlichkeit gegenüber dem ihm persönlich bekannten jungen Verfasser. Wie sehr ihn die Baukunst der italienischen Renaissance interessierte, dafür zeugt übrigens auch seine eingehende Kritik an Burckhardts Formulierung des Raumstiles. vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst Bd. 2, 1867 p. 156 ff.

[476]) Bereits hier sei aber darauf hingewiesen, daß Schnaase die nordische Kunstentwicklung im 15. Jahrhundert nicht als eine Einheit erfaßte. Die Architektur betrachtete er noch als in der gotischen Tradition befangen, und in der Malerei kamen die neuen Regungen erst mit der van Eyck'schen Erfindung der Oelmalerei zum Durchbruch. In beiden Auflagen wurden daher die Schulen von Köln (Lochner mit eingeschlossen), Prag, Nürnberg (bis zum Tucheraltar) und Schwaben (Lukas Moser) noch im 6. Bde. der „Spätzeit des Mittelalters bis zur Blüthe der Eyck'schen Schule" eingegliedert.

[477]) vgl. z. B. die Zusätze von Lübke Bd. 8, p. 448 ff.

[478]) Zu Beginn des 15. Jahrhunderts waren „die Formen des Mittelalters äußerlich erhalten und anerkannt, aber innerlich entstellt und verfälscht, zum hohlen Scheine ohne Wahrheit und Kraft herabgesunken. Auch in der Kunst verhielt es sich nicht anders, auch sie bestand noch in scheinbarer Blüte. Aber der Geist, der sie in den vorhergegangenen Jahrhunderten getragen und erhoben hatte, war aus ihr gewichen, und ihre Werke trugen mehr oder weniger die Spuren eines wachsenden Niedergangs. Ganz darauf berechnet, ein Abbild des mittelalterlichen Systemes zu sein, der großen kirchlichen Einheit, in welcher der Einzelne nur eine bedingte Selbständigkeit in Anspruch nehmen durfte, vermochte die Kunst des Mittelalters das Eindringen des individuellen Gefühls nicht zu ertragen. Schon die ersten Regungen desselben im 14. Jahrhundert hatten sie vom rechten Wege abgeleitet. Durch die politischen Ereignisse des 14. Jahrhunderts und die ruhig fortschreitende Civilisation waren die Verhältnisse unvermerkt in einer Weise umgestaltet, welche sie dem Systeme des Mittelalters entzog. Die veränderte Stellung der Kirche, die Beschränkung der feudalen Zwischeninstanzen, die Gründung großer, mehr oder weniger wohlgeordneter Monarchieen, die Kriege, welche durch die dabei zur Sprache kommenden Fragen veranlaß wurden, die fortschreitende Ausbildung der Nationen in Sitten und Gebräuchen, in Sprache und Literatur, alles dies gab neue Anschauungen und Bedürfnisse, welche mit jenem Systeme unvereinbar waren und ein tieferes Eingehen auf die Natur der Dinge erforderten. Man fühlte, daß ein weiteres Vorschreiten in dieser Richtung ganz neue, unerwartete Resultate, eine völlig veränderte Anschauung der Welt und aller Verhältnisse gewähren würde, daß man also am Eingange einer vielverheißenden inhaltreichen Zukunft stehe, man lebte in Hoffnungen und bewegte sich mit zuversichtlicher Kühnheit und Unternehmungslust. So kam es, daß diese Zeit gewissermaßen ein Doppelantlitz trägt. Es waren in der That die ersten Anfänge einer lange anhaltenden, geistigen Bewegung, welche allmälig zu einer Umgestaltung aller Lebensformen führte. Man bezeichnet diese geistige Bewegung gern mit dem Namen der *Renaissance*, der Wiedergeburt, und dieser Name ist in mehr als einer Beziehung bezeichnend". vgl. Bd. 8, 1879 p. 66, 69, 70.

das organische Herauswachsen des Neuen aus dem Bestehenden darzustellen [479]). In diesem Sinne war er mehr Geschichtsschreiber als Burckhardt [480]), dessen historische Darstellungsweise letztlich nicht von dem Streben nach wissenschaftlicher Vollständigkeit und Korrektheit, sondern von persönlichen Neigungen und künstlerischen Gestaltungsbedürfnissen bestimmt wurde. Der Renaissancebegriff wurde infolgedessen bei Schnaase der allgemeinen Geschichtsbetrachtung eingegliedert und in Beziehung gesetzt mit den aktuellen geschichtsphilosophischen Problemen, vor allem mit dem Volksgeist, dem Zeit- und Rassenstil [481]). Aus der künstlerisch-sinnlichen Anschauung erwuchsen bei Burckhardt klare Begriffe des Formalen, aus der vornehmlich auf die gedanklichen und gefühlsmäßigen Werte gerichteten Betrachtungsart von Schnaase ergab sich das Verständnis für die geistigen Grundkräfte des künstlerischen Schaffens. Die entwicklungsgeschichtliche Gleichsetzung der nordischen und italienischen Kunst und Kultur des 15. Jahrhunderts begründete Schnaase daher nicht durch den Hinweis auf eine qualitative Uebereinstimmung der Leistungen, sondern durch den Vergleich der zu Grunde liegenden Absichten [482]).

Entsprechend seiner christlich-religiösen Gesinnung, die das Mittelalter als den vollendeten Ausdruck einer selbständigen Kultur bewertete und mit den „einmaligen" Blütezeiten der Völker der alten Welt verglich, erhielt der Renaissancebegriff bei Schnaase eine besondere geschichtsphilosophische Begründung. „Die Völker der alten Welt, so weit die Geschichte reicht, hatten stets nur eine einmalige Blüthe gehabt. Durch das Christentum hatte aber dies Gesetz seine Kraft verloren. Das Christenthum ist ein zeugendes Prinzip, von dem ein neues geistiges Leben mit allmäliger fortschreitender Entwickelung ausgeht, und das daher auch der Erneuerung und eines vielleicht unbeschränkten Fortschrittes fähig ist. Dies neue Gesetz kam jetzt zum ersten Male zur Geltung" [483]). Es ist dabei wohl zu beachten, daß diese Vertiefung des Renaissancebegriffes bei Schnaase nichts mehr gemein hat mit jener alten historiographischen Idee, die noch bei Kugler wirksam war. Denn ebenso wie Kolloff vermied es auch Schnaase, die Anerkennung des Mittelalters auf dem alten Wege der Einbeziehung in die humanistische Geschichtskonstruktion herbeizuführen [484]). Die Wiedergeburtsidee diente also

---

[479]) Kolloff: „Leider hängen sich die Epochen nicht so ineinander, daß ihre Verkettungen leicht zu erkennen sind". Hist. Tbch., p. 330. Schnaase: „Die Perioden der Geschichte sind eben in der Wirklichkeit nicht durch scharfe Linien geschieden, sondern durch eine Zeit des Ueberganges, in der Altes und Neues sich mischen und bekämpfen." vgl. Bd. 4, 1871² p. 4 ff.

[480]) Friedrich Rintelen, Giotto, 1912¹ p. 272, 1923² p. 230.

[481]) vgl. hierzu auch den interessanten Abriß über die Entwicklung der Kulturgeschichtsschreibung bei Waetzoldt Bd. 2, p. 81 ff.

[482]) „Eine Betrachtungsweise wie die unsrige, welche auf die Genesis der Erscheinungen eingehen, den Geist verstehen will, der sich in ihnen ausspricht, *kann* sie der neueren und *darf* sie jedenfalls nicht der älteren Zeit zurechnen." vgl. Bd. 4, 1871² p. 5. — Um den Unterschied der Darstellungsweise von Kugler und Burckhardt im einzelnen zu ermessen, vergleiche man zu der eben aus Schnaase zitierten Schilderung der werdenden Renaissance die entsprechende Stelle im Handbuche der Geschichte der Malerei, Bd. 1, 1847² p. 217.

[483]) vgl. Bd. 8, 1879 p. 68. Dem gegenüber vergleiche man Burckhardts grundsätzlich verschiedene Bewertung der Renaissance als einer „Eigentümlichkeit höherer Kulturen". Weltgeschichtliche Betrachtungen J. B. G. Bd. VII, 1929 p. 51.

[484]) Von der Darstellung der ersten Auflage darf dies freilich nur in bedingtem Sinne behauptet werden. Denn in der Einleitung zur „ersten Abtheilung" des vierten Bandes (1850) wurde das Mittelalter von der vorangegangenen Epoche noch durch den „Fundamentalbegriff der Wiedergeburt" abgetrennt. „Die Völker erlebten hier, was wir an allen einzelnen, tief vom Christenthum ergriffenen Menschen wahrnehmen können, jene plötzliche Umkehr des Geistes, welche der Ausgangspunkt einer völligen Erneuerung wird." Aber auch hier hat es Schnaase bezeichnenderweise nicht unterlassen, sogleich auf die allmählichen Uebergänge hinzuweisen. „Denn Wiedergeburt ist nicht, wie sie von Freunden und Feinden oft gedeutet wird, eine Neugeburt, nicht das sinnliche Hervortreten einer neuen Gestalt, sondern nur der plötzliche Anfang eines langwierigen, ja unendlichen Prozesses der Umbildung. Das alte Wesen wird nicht vernichtet, nicht mit einem Schlage verwandelt, sondern bleibt in seinen natürlichen und erworbenen Anlagen bestehen, und wird nun allmälig in neuem Dienste verändert." (vgl. p. 4, 5).

wiederum ausschließlich zur Erklärung der geistigen und künstlerischen Wandlungen des 15. Jahrhunderts. Das Mittelalter, dessen Anerkennung nunmehr gesichert war, wurde von der Betrachtung der neueren Kunst abgetrennt und als selbständige Einheit zwischen Altertum und Neuzeit begriffen. Die Renaissance war daher nicht mehr Befreiung aus der Barbarei, sie war auch nicht die erste und ausschließliche Hinwendung zur Natur und Antike. Schnaases gründliche Vertrautheit mit den mittelalterlichen Verhältnissen kam der Präzisierung dieser Fragen sehr zu statten. Und wenn gegenüber Burckhardt der triftige Einwand erhoben werden konnte, „daß er die Entwicklung der Renaissance aus dem Mittelalter heraus, das ständige Wachsen des einen Zeitalters in das andere hinein, nicht genügend betont" habe [485]), so darf hier beigefügt werden, daß Schnaase diese Korrektur in stiller Weise sogleich vornahm. Allein die Bedeutung von Schnaases Geschichtsschreibung wurde nicht nur lange Zeit von der allgemeinen Historie verkannt [486]), die engere Fachwissenschaft selbst brachte zunächst seiner Leistung ein erstaunlich geringes Verständnis entgegen [487]). Es hing dies mit der zunehmenden positivistischen Orientierung der Forschung und auch mit dem allgemeinen Renaissancetaumel der damaligen Zeit zusammen. Die vielseitige Verquickung des Renaissanceproblems mit historischen, historiographischen, eigenen weltanschaulichen und kulturellen Fragen und die großzügige Erfassung und Gestaltung dieser Vielheit durch Burckhardt und Schnaase blieben in der nachfolgenden deutschen Kunstgeschichtsschreibung über die Renaissance und das nordische 15. Jahrhundert ohne Widerhall. Die Folgezeit glaubte vielmehr ohne die geistesgeschichtliche Begründung arbeiten zu können, das Renaissanceproblem wurde nur teilweise und zumeist in wenig vorsichtiger Formulierung behandelt. Schnaases Darstellung gebührt infolgedessen in der Geschichte des Renaissancebegriffes um so mehr ein Ehrenplatz unmittelbar neben derjenigen Burckhardts.

Das Werden der Renaissance erklärte Schnaase aus der Wiedergeburt der Antike und der Natur [488]). Schnaase sah zugleich die inneren Zusammenhänge dieser doppelten

---

[485]) Walter Goetz, Anmerkung zu pag. 162 im Neudruck der Urausgabe von Burckhardts „Kultur der Renaissance in Italien" (1928). Um nicht ein Mißverständnis über dieses Urteil aufkommen zu lassen, soll hier zugleich auch auf die beiden eingehenden Untersuchungen von Goetz über „Mittelalter und Renaissance" (Hist. Zeitschr. Bd. 98, 1907 besonders p. 51 ff) und „Renaissance und Antike" (Hist. Zeitschr. Bd. 113, 1914) hingewiesen werden.

[486]) Die Bedeutung Schnaases als Kulturhistoriker hat erst v. Below, Deutsche Geschichtsschreibung etc., 1924² p. 76 gewürdigt. Das Urteil ist auch zitiert bei Markwart, p. 367 ff.

[487]) Als Beispiel sei aus dem Vorwort zur „Geschichte der deutschen Baukunst" von Robert Dohme, 1887 p. I die Rechtfertigung der eigenen empirischen Darstellungsweise erwähnt: „Seit Schnaase's grundlegender Arbeit ist es in der Kunstgeschichte vielfach beliebt, die sachliche Nüchternheit fachmännischer Erörterungen durch Einschiebung allgemeiner kulturgeschichtlicher Exkurse zu würzen. Derartige Hintergrund-Stimmung aber ist fast unvermeidlich einseitig auf das jedesmalige besondere Bedürfnis des Autors getönt, wenn sie nicht einfach als entbehrliches Ornament auftritt." Die Verkennung und höhnische Ablehnung der geistesgeschichtlichen Darstellungsweise ist aus jedem Worte zu verspüren. Glücklicherweise wurde aber Dohmes Kunstgeschichtsschreibung davon trotzdem nicht beherrscht.

[488]) „Das erneuerte Studium der antiken Künste und Wissenschaften wurde ein wesentlicher Faktor der ganzen Bewegung. Die christliche Bildung war von der griechisch-römischen Wissenschaft ausgegangen. Allmälig aber hatte die anwachsende scholastische Literatur das unmittelbare Studium der antiken Schriftsteller in den Hintergrund gedrängt. Man begnügte sich mit den herausgerissenen, vereinzelten Sätzen aus ihren Werken, die man bei den Kirchenvätern oder bei den scholastischen Lehrern vorfand und hielt es für überflüssig oder unmöglich, auf die Werke selbst zurückzugehen. Jetzt, nachdem man an dem scholastischen Systeme irre geworden war, glaubte man auch die Gründe dieses Systems, die Prämissen der logischen Schlüsse, auf denen es beruhte, näher prüfen und deshalb statt der bloßen Citate auch die Werke studiren zu müssen, aus denen sie entlehnt waren. — Zugleich war es aber eine Wiedergeburt noch tieferer Art, eine Wiedergeburt der Natur. Das in unseren Tagen oft wiederholte Wort der Naturfeindlichkeit des Mittelalters beruht zwar auf einem Mißverständniß, aber dennoch war durch eine einseitige Auffassung des Christenthums und durch die übertriebene Werthschätzung der schriftlichen Tradition der Zusammenhang mit der Natur allzusehr gelockert. Man war dahin gekommen, sich ausschließlich durch fremde, aus ihrem Zusammenhange gerissene

Wiedergeburt und die Verschiedenheit des neuen Naturgefühls gegenüber dem antiken [489]). Dieser allgemeine Unterschied erfuhr alsbald bei den germanischen und romanischen Völkern noch eine besondere Ausprägung [490]). Dazu traten fernerhin politische und religiöse Gegensätze, sodaß der besondere Gang der Entwicklung schließlich auch zu eigenartigen Ergebnissen führte. Das Verhältnis des Nordens zur Antike war aus inneren und äußeren Gründen verschieden von demjenigen des gleichzeitigen Italiens. Die Wiedergeburt der Natur vollzog sich daher in der neueren nordischen Kunst auf eine andere Weise, „so daß die Renaissance schon bei ihrem Beginne gleichsam in zwiefacher Form auftrat" [491]).

Schnaases Versuch, die Verschiedenheiten des künstlerischen Wollens zu charakterisieren, ging von der Annahme gleichberechtigter, in ihrer Art aber gegensätzlicher Grundkräfte aus. Diese Unterscheidung und Charakterisierung beruhte aber wie bei allen früheren Versuchen auf der Voraussetzung einer teleologisch bestimmbaren Einheitlichkeit alles künstlerischen Schaffens. Zwar war es eben Schnaase gelungen, das organische Wachstum des christlichen Mittelalters unabhängig von wesensfremden historiographischen Gesichtspunkten kulturgeschichtlich zu begreifen. Auch erwies sich seine geistesgeschichtliche Beurteilung der künstlerischen Entwicklung im allgemeinen als unbeeinflußt von der absoluten Norm der Renaissanceästhetik. Allein seine gegensätzliche Charakterisierung der neueren Kunst im Norden und in Italien räumte der letzteren doch den „Begriff der Schönheit" und den Sinn für die „Bedeutung und Würde der Kunst", „den Genuß der schönen Form" und das Bedürfnis nach dem für das „Auge Gefällige" als besondere Vorzüge ein. Die ästhetische Rechtfertigung der nordischen Kunst ergab sich für ihn dagegen aus vorwiegend ethischen Argumenten [492]).

Aussprüche früherer Schriftsteller leiten zu lassen und auf jede eigene Beobachtung zu verzichten. Die Natur war dadurch in der That gewissermaßen verloren, sie war den Menschen aus dem Auge gerückt. Jetzt hatte sich dies geändert, durch die fortschreitende Civilisation war die Sitte natürlicher, die Natur verständlicher geworden. Man fühlte sich von ihr angezogen, begann sie wieder mit liebevollem Auge zu betrachten und sich ihr mehr zuzuwenden. Bei Vielen nahm dies eine religiöse Wendung; die Natur war ihnen eine Offenbarung Gottes, welche neben der Schrift Berücksichtigung verdiente. Bei Anderen gestaltete es sich einfacher, man betrachtete sie nur als eine Quelle der Erfahrung und des Wissens, dann aber auch als die fruchtbarste und zuverlässigste Quelle, welche im Vergleich mit den bisherigen Belehrungsmitteln, mit der schriftlichen Offenbarung und der gelehrten Tradition den großen Vorzug leichterer Zugänglichkeit und tieferer Ueberzeugung hatte." Bd. 8, 1879 p. 70—71, dazu vergleiche man auch die ergänzende Stelle p. 87—88.

[489]) „Vermöge der durch die scholastische Wissenschaft ausgebildeten größeren Schärfe der Logik und der größeren Wärme des christlichen Gefühls gestaltete sich das neue Naturgefühl tiefer und abstracter, so daß bald das Einzelne der Erscheinungen, bald das ganze in subjectiver Empfindung Gegenstand der Betrachtung wurde." Bd. 8, 1879 p. 72.

[490]) „Solange das System des Mittelalters mit seiner Verschmelzung romanischer und germanischer Elemente sich in seiner bindenden Kraft erhielt, blieb dennoch die nationale Verschiedenheit ohne tiefere Wirkung, jetzt aber, wo es sich als unhaltbar ergab und ein noch unsicheres Suchen nach einer Erneuerung erzeugte, gewann sie eine hohe praktische Bedeutung. Je mehr nämlich die Völker sich als romanische fühlten, desto stärker empfanden sie die Uebelstände der auf germanischer Grundlage beruhenden mittelalterlichen Institutionen und die Neigung, sie nach antiken Anschauungen zu reformiren. Je mehr dagegen das germanische Element überwog, desto größer war die Anhänglichkeit an mittelalterliche Formen und Zustände und der Wunsch, sie nur so weit zu ändern, als nöthig war." Bd. 8, 1879 p. 73.

[491]) „Bei den romanischen Völkern hatte sich selbst in der Zeit des tiefsten Verfalls der Begriff der Schönheit und die Kunde von der Bedeutung und Würde der Kunst in traditioneller Geltung erhalten. Die germanischen Völker dagegen betrachteten die Kunst mehr von dem Standpunkte der Nützlichkeit und der Wahrheit, sie war ihnen vorzugsweise Dienerin der Religion oder Mittel der Erkenntniß. Jene suchten daher den Genuß der schönen Form, das dem Auge Gefällige und wandten sich deshalb gern der Antike zu, in welcher sie dieselbe bereits vorbereitet fanden. Diese legten grösseren Werth auf die Bedeutung der Gegenstände, hielten sich bei ihrer Darstellung strenger an die Wirklichkeit und glaubten selbst die herben und unschönen Züge derselben nicht übergehen zu dürfen. Beide erfaßten also die Kunst einseitig und von entgegengesetztem Standpunkte auf, aber eben dadurch ergänzten sie sich gegenseitig und eigneten sich zu fruchtbarer Wechselwirkung." Bd. 8, 1879 p. 76.

[492]) vgl. dazu ferner die Einleitung zum 2. Kapitel Bd. 8, p. 347 ff, wo neben dem Bestreben nach ethischer Erfassung auch die Wirksamkeit italienischer Werkmaßstäbe deutlich in Erscheinung tritt.

Damit gelangte also auch Schnaase zu ähnlichen Ergebnissen wie vor ihm Waagen, Kugler, Kolloff und der junge Burckhardt. Das geheime Weiterwalten der absoluten Norm, die ursprünglich von der italienischen Renaissanceästhetik formuliert und von allen nachfolgenden ästhetischen Systemen übernommen, erweitert und verändert wurde, verunmöglichte die Anerkennung des selbständigen, organischen Charakters der nordischen Kunstentwicklungen. In dieser Abhängigkeit begegnete sich also auch damals noch die gesamte deutsche Kunstgeschichtsschreibung. Für die weitere Entwicklung des Renaissancebegriffes und vor allem auch für die seit den sechziger Jahren mächtig anwachsende kunstgeschichtliche Forschung blieb dies nicht ohne Bedeutung.

Bei der „gleichzeitig mit den ersten Schritten der italienischen Renaissance" in den „germanischen Ländern" aufkommenden künstlerischen Bewegung konnte daher aus inneren und äußeren Gründen „von einer Begeisterung für die Antike oder von einem Widerstreben gegen die Gothik nicht die Rede sein. Zu einer Reform der Architektur war überall keine Veranlassung. Das Bedürfnis einer solchen regte sich nur da, wo die hergebrachten Formen den veränderten Gefühlen nicht mehr entsprachen und dies war nicht auf dem Gebiete der Baukunst der Fall, sondern nur auf dem der Malerei, bei ihrer Darstellung der natürlichen Erscheinung" [493]). In der Bauweise des 15. Jahrhunderts bewertete demnach Schnaase in Uebereinstimmung mit Kugler und Lübke vor allem die nachlebenden gotischen Stilelemente als die entscheidenden Faktoren. Seine Darstellung verriet damit ihre traditionelle Bindung. Denn sowohl die Aesthetiker der Renaissance als auch die Romantiker waren sich darüber einig, daß die gotische Baukunst des 15. Jahrhunderts Entartung und Verfall darstelle. Die einen bedurften dieser konträren Folie um das gepriesene Neue davon vorteilhaft abheben zu können, die andern dagegen erläuterten mit Hilfe der andersartigen Bau- und Schmuckgesinnung des 15. Jahrhunderts die Auflösung und Verkennung der künstlerischen Absichten des Mittelalters. Da aber andererseits der Ruhm der van Eycks schon im 15. Jahrhundert bis nach Italien gedrungen war, und die malerische Gesinnung und das technische Können dieser Künstler sich den Anschauungen der italienischen Aesthetik wohl einordnen ließen, so ergab sich daraus zunächst für die Renaissanceästhetik der Zwiespalt in der nordischen Kunst des 15. Jahrhunderts. Von Vasari übernahmen daher Carel van Mander und Sandrart mit der kunstgeschichtlichen Wertschätzung der van Eycks als der Begründer der neueren nordischen Kunst zugleich auch die Geringschätzung der gleichzeitigen Bauweise. Die nachfolgende deutsche Kunstgeschichtsschreibung hat dann eben diese Anschauungen bis in das spätere 19. Jahrhundert hinein beibehalten. Erst Robert Dohme vertrat im Gegensatz dazu die Ansicht, daß sich auch in der gleichzeitigen nordischen Baukunst die neue Weltanschauung bereits geltend mache. Für Schnaase, der in seiner kulturgeschichtlichen Einleitung das Herauswachsen des neuen Geistes aus der mittelalterlichen Ueberlieferung so feinsinnig und meisterhaft zu schildern wußte, ist dieses Festhalten an überlieferten kunstgeschichtlichen Urteilen bezeichnend für die romantischen Einschläge in seinem Wesen [494]).

Die Beschreibung der Entwicklung der altniederländischen und altdeutschen Malerei stellte das neue Naturgefühl, das Interesse für die realen Formen der Erscheinungen und das individuelle Streben in den Vordergrund [495]). Aehnlich wie in der Kunst-

---

[493]) Bd. 8, 1879 p. 78.

[494]) vgl. Robert Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, 1887 p. 276, 283 ff. Zur Beurteilung der sogen. Spätgotik vgl. die historiographischen Beiträge bei Erich Haenel, Spätgotik und Renaissance, 1899 p. 1—5 und Kurt Gerstenberg, Deutsche Sondergotik, 1913 p. 14—15.

[495]) „Die jetzige Zeit aber sehnte sich nach einer volleren Darstellungsweise, um sich in ihrem Gefühle für die Natur und in ihren damit verbundenen religiösen Empfindungen zu bestärken. Wieviel lebendiger und anregender wurden die heiligen Gestalten, wenn man sie sich in bekannter, natürlicher Umgebung dachte. Wie viel wärmer konnte der Ausdruck des Gefühls werden, wenn das Auge den Glanz des Himmels wiederspiegelte. Den Malern war damit eine Aufgabe gestellt, welche sie mächtig anzog, zu der aber ihre technischen Mittel nicht genügten. Wo ein berechtigtes Bedürfniß von ganzen

geschichtsschreibung des Manierismus fand auch hier die technische Neuerung der van Eycks eine hohe geschichtliche Wertung. „Wir stehen mit dieser künstlerischen Leistung auf dem Boden der neueren Geschichte" [496]). Für Schnaase bedeutete indessen die „Erfindung der Oelmalerei" und die damit verbundene Entfaltung des Könnens nicht den alleinigen Schlüsselpunkt für die neuere Entwicklung. Ebenso wichtig waren nach seiner Auffassung die geistesgeschichtlichen Vorgänge, die zu dieser Erfindung hinführten oder durch sie ausgelöst wurden. Die Differenzierung und Vervollkommnung der technischen Mittel war das Ergebnis der neuen Einstellung zur Umwelt. Sie bedingte aber auch in vermehrtem Maße individuelle Erfahrung in der Verwendung der technischen Ausdrucksmittel. „Die Kunst, die noch vor Kurzem auf so breiter Basis geruht hatte, war also mit einem Male höchst persönlich geworden" [497]). Mit der beginnenden persönlichen Verselbständigung der Malerei wurde nach Schnaases Ansicht zunächst einmal die Stellung der Künste in der Oeffentlichkeit wesentlich zu Gunsten der Malerei verändert [498]). Die Veränderung machte sich jedoch noch in einem weiteren Umstande bemerkbar. „Die Kunst wird gewissermaßen Monopol einiger Länder, während die anderen diese bevorzugten Leistungen nachahmen oder gar ihren Kunstbedarf von jenen beziehen."

So erschien nunmehr das alte Geschichtsbild in wesentlich vertiefter Form. Die Darstellung der künstlerischen Entwicklung im 15. Jahrhundert brachte gegenüber den entsprechenden Teilen der zweiten Auflage des Kugler'schen Handbuches eine Verdeutlichung der im Realismus zum Ausdruck gelangenden empfindungsmäßigen Kräfte. Und dieses Neue wurde kulturbegrifflich als Renaissance bezeichnet. Am glücklichsten entfaltete sich die nordische Entwicklung im 15. Jahrhundert in Flandern. Schnaase erklärte diese Tatsache in Uebereinstimmung mit Goethe und Waagen aus der Natur des Landes. „Denn es ist eine bekannte und sehr begreifliche Erfahrung, daß die Ebene, namentlich die an große Wassermengen grenzende oder von ihnen durchzogene, den Sinn für das Malerische weckt und nährt. Auch das Klimatische des Nordens wirkt in derselben Richtung." Im Unterschiede zu Waagens entsprechender Schilderung erfuhr bei Schnaase das Malerische eine künstlerisch entwickeltere Erfassung, und auch die Verknüpfungen mit dem niederländischen Volksgeist wurden mit vermehrtem psychologischem Verständnis verfolgt.

Die Abhängigkeit der gleichzeitigen altdeutschen Malerei von Flandern hielt Schnaase zwar ebenfalls für erwiesen. „Um 1460 gab es einzelne Deutsche, welche sich die flandrische Weise so angeeignet hatten, daß man über den Ursprung ihrer Bilder zweifelhaft sein konnte und bald darauf war die Technik der Oelmalerei und ein gewisses Anschließen an flandrische Weise allgemein verbreitet." Aber trotz dieser äußeren Angleichung „machen sich stylistische Eigenthümlichkeiten geltend, welche die deutsche Malerei im Ganzen und abgesehen von der Verschiedenheit ihrer provinziellen Schulen

---

Völkern oder Ständen empfunden wird, wo demgemäß Viele nach der Befriedigung desselben streben, pflegt die Erfindung nicht auszubleiben. So geschah es in diesem Falle. Die große Erfindung, welche einen neuen Aufschwung der Malerei herbeiführte, wurde an derselben Stelle, in der Werkstätte ihrer Urheber gleich so weit gefördert, daß sie keiner erheblichen Ergänzung bedurfte und von da aus ihren Weg in alle Länder nahm." Bd. 8, 1879 p. 79, 82.

[496]) Bd. 8, 1879 p. 86.

[497]) Bd. 8, 1879 p. 90.

[498]) Aber „wie die Stellung der Künste unter sich, wurde auch die der Kunst zum Volksleben eine andere. Bisher war das Leben auf allen Entwicklungsstufen der entsprechenden Kunst vorangegangen. Jetzt dagegen war jenes Nothwendige bereits vorhanden; es handelte sich nicht um neue Begründung des Lebens und selbst der Kunst, sondern nur um eine Berichtigung und Erweiterung des Systems, das in beiden herrschte. Die Kunst schöpfte nicht mehr aus der Tradition, sondern unmittelbar aus der Natur und aus dem eigenen Gefühle der Künstler. Diese waren daher auf sich selbst angewiesen, sie hatten auf dem weiten Gebiete der Natur keinen andern Führer als ihr ahnendes Verständnis". Bd. 8, 1879 p. 88, 89, 90, 91.

von der flandrischen wesentlich unterscheiden" [499]). Die Charakterisierung der verschiedenen nationalen und stilistischen Merkmale stützte sich dabei wiederum auf eine reiche kulturgeschichtliche Erfahrung. Das Verständnis für die künstlerische Eigenart der altdeutschen Malerei vermochte sich zwar nicht aus den traditionellen Fesseln zu befreien. Denn der Vergleich der niederländischen und altdeutschen Entwicklung ergab infolge der höheren Einschätzung der harmonisch gebundenen niederländischen Form für die altdeutsche Kunst vorwiegend negative Wertungen. Das „fromme, ahnende Naturgefühl" war in den Niederlanden „vermöge jener mehr französischen Lebensauffassung mit Gaben verbunden, welche ihm erleichterten, die künstlerische Form zu finden und sich in den Grenzen klarer, maaßvoller Schönheit zu halten. Es kam ihnen vorzugsweise auf die Harmonie des Ganzen an, welche sie durch die Unterordnung des Einzelnen um so sicherer erreichten. Zu dieser aber konnten sich die Deutschen nicht entschließen. Es war ihnen wohl gegeben, die Schönheit solcher harmonischen Aeußerung zu empfinden, aber nicht sich selbst in den dazu nöthigen Grenzen zu halten. Der Sinn für Harmonie war in ihnen durch die Verhältnisse eher unterdrückt als ausgebildet, ihr Auge vorzugsweise auf das Sittliche, auf die Beobachtung der Gegensätze gerichtet. Die Sitte war in Deutschland noch zu wenig durchbildet, die Charaktere waren noch zu unklar, um bestimmte Anschauungen zu gewähren; man war noch immer geneigt, alles unter die abstracten Kategorien des Guten und Bösen zu bringen und fand im Leben nur dieses Letzte deutlich ausgesprochen" [500]).

Wiederum wie bei der großen Gegenüberstellung von Norden und Süden machten sich also auch hier die romanischen Grundlagen des ästhetischen Erkenntnisvermögens bemerkbar. Deutlicher aber als bei seinen Vorgängern hob sich bei Schnaase diese Unzulänglichkeit der ästhetischen Erkenntnis von einem ausgebildeten kulturgeschichtlichen Verständnis für die nationalen Eigenarten ab. Mochten deshalb auch seine künstlerischen Werturteile nur in bedingtem Sinne zutreffend sein, vermöge ihrer umfassenden geschichtlichen Begründung führten sie doch zu einer innigeren Vertrautheit mit dem Stoffe selbst. In diesem Sinne hat Schnaase, vom Mittelalter herkommend, gemeinsam mit Burckhardt die Grundlagen geschaffen für die neuere Kunstgeschichtsschreibung über das 15. und 16. Jahrhundert.

---

[499]) Bd. 8, 1879 p. 346. An einer anderen Stelle (p. 352) schränkte Schnaase die Bedeutung des flandrischen Einflusses wiederum ein, bezeichnenderweise aber nur darum, um durch eine erneute Gegenüberstellung der beiden Schulen den bescheideneren Wert der altdeutschen Malerei zu betonen.

[500]) Bd. 8, 1879 p. 346—348.

Das Eindringen des Renaissancebegriffes in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung.

Die Schriften von Schnaase und Burckhardt boten zusammen die Grundlage für eine einheitliche Betrachtung der Gesamtentwicklung der abendländischen Kunst. Die ebenbürtige Anerkennung von Mittelalter und Renaissance schien damit nunmehr gesichert zu sein. Allein es zeigte sich in der Folge bald, daß die Schwächen in den Darstellungen der beiden großen Geschichtsschreiber bei den Nachfolgern weit stärker zur Geltung kamen als die Vorzüge. Die Abtrennung der Baukunst und der älteren Malerei des 15. Jahrhunderts von der neueren Entwicklung des Nordens, wie sie bei Schnaase noch vorgenommen wurde, das unvermittelte Einsetzen der Kultur und Kunst der Renaissance um 1400 bei Burckhardt, das Nebeneinander von Kultur- und Stilbegriff für die italienische Renaissance und die Uebertragung des erweiterten Kulturbegriffes auf den Norden, alle diese Momente, die bei Schnaase und Burckhardt nur eine beiläufige Bedeutung besaßen, begannen bei den Nachfolgern die Darstellung verwirrend zu beeinflussen. Dazu kam noch, daß die gleichzeitig wirksam werdende Verdichtung der Begeisterung für die italienische Renaissance zu einem neuen, deutlich antiromantischen Zeitideal keine Persönlichkeit vorfand, die ähnlich groß und unabhängig wie Schnaase und Burckhardt, die Entwicklung der deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts neu zu formulieren im Stande gewesen wäre. Es fehlte der weite Blick, der Sinn für die großen Zusammenhänge und die Fähigkeit zu einer präzisen Erfassung des Charakteristischen in der Gesamtentwicklung. Statt dessen verlegte sich die kunstgeschichtliche Forschung auf die gewissenhafte Förderung der Spezialstudien, es entstanden die grundlegenden Werke über einzelne Künstler, bestimmte Kunstgattungen und Zeitabschnitte [501]).

Die ersten unter dem Eindruck von Schnaase und Burckhardt entstandenen Arbeiten sind nicht glücklich zu nennen in ihren Versuchen die Eigenart und selbständige Bedeutung der deutschen Kunst allgemein herauszuschälen. Die Begeisterung für die italienische Renaissance zeigte sich äußerlich in der Auswahl der zu behandelnden Materie: Für die Generation von Lübke, Woltmann und Thausing war die Beschäftigung mit dem frühen 16. Jahrhundert typisch. Ein charakteristisches Gepräge erhielten ihre Arbeiten durch die innere Anerkennung der künstlerischen Ideale der italienischen Hochrenaissance. Wie bei Anton Springer waren es „sozusagen klassische Vorurteile", von denen ihre Kunstgeschichtsschreibung beherrscht wurde. Es fehlte zudem die gedankliche Durchdringung des Stoffes von Schnaase, denn die Forschung stellte sich bewußt in Gegensatz zur ästhetischen und philosophischen Betrachtungsweise der älteren Generation. Es fehlte aber auch die persönliche Ausprägung Burckhardts, denn nicht der erlebnismäßige Gewinn und das Bedürfnis nach eigener Nutzung des kulturellen Vermächtnisses bestimmten den Gang der Forschung, sondern der Drang nach Beherrschung der materiellen Tatsachen und der Wunsch „den Einfluß der Betrachterper-

[501]) „Strenge Erforschung des Gegenstandes ist ein Grundzug der geistigen Bestrebungen unserer Zeit." Fr. Th. Vischer im Vorwort zur 1. Auflage von Springers Handbuch der Kunstgeschichte 1855. Von 1860 an erschienen in rascher Aufeinanderfolge die großen Monographien über Michel Angelo (Grimm), Winckelmann (Justi), Holbein (Woltmann), Raphael (Grimm) und Dürer (Thausing). Bezeichnenderweise fällt in dieselbe Zeit die erste geschichtliche Würdigung der deutschen Romantik: Rudolf Haym, Die romantische Schule; vgl. Waetzoldt, Bd. 2, Zeittafel p. 282 ff.

sönlichkeit bei der wissenschaftlichen Behandlung auszuschalten oder unschädlich zu machen" [502]). Der Abscheu vor der abstrakten Aesthetik und gesinnungsmäßigen Geschichtsphilosophie und das Bestreben, durch nüchterne Tatsachenforschung die geschichtlichen Verhältnisse wieder aufzuklären, führten gemeinsam zu einer Vernachläßigung der historiographischen Erfahrung. Die kunstgeschichtlichen Ergebnisse waren daher nicht minder bedingt durch individuelle und zeitgenössische Einflüsse. Im Verhältnis zur angemaßten Objektivität erscheinen sie erst recht in persönlichen und allgemeinen Vorurteilen befangen. Und in Anbetracht der weitgehenden Abklärung der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung bedeutete die neue Formulierung des Renaissanceproblems den Rückfall in alte Befangenheiten.

Burckhardts Betonung der Priorität Italiens in der neueren Entwicklung und die augenfällige Mißachtung der entwicklungsgeschichtlichen Einheit der nordischen Kunst im 15. Jahrhundert durch Schnaase wirkten suggestiv und erleichterten die Rückkehr zur absoluten Norm der Renaissanceästhetik. Die ganze Betrachtung wurde wieder auf dem Glauben an einen stetigen qualitativen Fortschritt aufgebaut und teleologisch mit den Idealen der eigenen Zeit in Beziehung gesetzt [503]). Das Wesen der Kunst wurde als Nachahmung der Natur definiert, ihr Fortschritt lag in der illusionistischen Differenzierung. Demselben Geiste diente auch die minutiöse Tatsachenforschung der Kunstgeschichte. Von der Erörterung formaler künstlerischer Probleme hielt sich die damalige Kunstgeschichtsschreibung aus den erwähnten Gründen im allgemeinen fern, wo es sich aber nicht vermeiden ließ, da geschah die Auseinandersetzung durchwegs auf dem Boden einer durch die italienische Kunstgeschichtsschreibung bestimmten Aesthetik. Bei der

---

[502]) Waetzoldt, Bd. 2, p. 117 ff. Zweifel gegen diese Tendenzen wurden bald laut: Im Vorwort zur Geschichte der italienischen Malerei bezeichnete sie Lübke sogar als ein „Verkennen der Gränzen kunstgeschichtlicher Betrachtung". Bd. 1, 1878 p. VI.

[503]) Bezeichnend dafür ist z. B. Lübkes Aufsatz über „die heutige Kunst und Kunstwissenschaft", Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. 1, 1866 p. 3—13. Die Beziehungen der damaligen deutschen Renaissanceauffassung zu den politischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Ansichten und Absichten unmittelbar nach der Reichsgründung betonte u. a. R. Eitelberger in seinem für die Geschichte des Renaissanceproblems wichtigen Aufsatz über „die deutsche Renaissance und die Kunstbewegungen der Gegenwart" (Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. 11, 1876 p. 34 ff und 106 ff, wieder abgedruckt in „Gesammelte kunsthistorische Schriften von R. Eitelberger von Edelberg. Wien 1879, Bd. 2, p. 370—404). Eitelberger führte dabei interessanterweise die erneute Bewegung zunächst auf Kugler und dessen Schule zurück (p. 374). Seine eigene Darstellung der deutschen Renaissance beruht ebenfalls auf einer stilbegrifflichen Erfassung des Problems. Die deutsche Kunst des 15. Jhs. gehörte demnach noch dem Mittelalter an, die neuere Kunst erwuchs aus der Berührung mit Italien. Mit der neuen Technik der van Eyck fand zwar eine „vorwiegend realistische Weltanschauung Eingang und Boden in Flandern" (p. 377). „Aber die flandrische und burgundische Schule waren geistig in sich abgeschlossen und ruhten auf viel zu festen Grundlagen, als daß es möglich gewesen wäre, sie schon im 15. Jhd. zu erschüttern, oder daß sie namhafte Einflüsse von Italien hätten empfangen können" (p. 379). „In Albrecht Dürer verkörperte sich der deutsche Geist auf dem Wendepunkte zwischen Gotik und Renaissance in ganz wunderbarer Weise. Dürer glich einem hohen Grenzgebirge, dessen Fuß tief in die Wälder des Mittelalters hineinragte und dessen weithin leuchtendes Haupt beschienen war von der aufgehenden Sonne der Renaissance. Der Hauptkünstler, der Träger der deutschen Renaissance in der Malerei, war ohne Frage Hans Holbein der Jüngere. — Weder L. Cranach, noch H. Baldung Grien, noch Math. Grünewald können mit den gleichzeitigen italienischen Malern verglichen werden" (p. 382, 383, 384). Die italienischen Grundlagen der ästhetischen Urteilsweise und der Versuch den Burckhardt'schen Renaissancebegriff in seiner ursprünglichen Form auch für den Norden als wirksam zu erweisen, traten in den Schlußfolgerungen Eitelbergers besonders deutlich in Erscheinung: „1. die deutsche Renaissance ist ein Glied einer großen Kulturbewegung, die ihren Ausgangspunkt in Italien nahm; 2. die deutsche Renaissance hat vorwiegend den Charakter eines abgeleiteten Stiles; 3. die Malerei im eigentlichen Sinne des Wortes hatte nur in den ersten Jahrzehnten der deutschen Renaissance einen Zug nach wirklich vollendeter Schönheit. — Den Höhepunkt der deutschen Malerei hat Holbein d. J. erreicht; einen Künstler gleichen Ranges und gleicher Bedeutung hat in dieser Zeit Deutschland nicht aufzuweisen." p. 392—398. vgl. fernerhin W. Lübkes Rezension der „Gesammelten kunsthistorischen Schriften" von R. Eitelberger, wieder abgedruckt in dem Sammelband „Altes und Neues", Breslau, o. J. p. 82—91, wo Lübke seine Stellung zu Kugler und Schnaase präzisierte und sich zugleich gegen die geistesgeschichtliche Verknüpfung des Renaissanceproblems mit der Tagespolitik zur Wehr setzte.

Behandlung des Renaissanceproblems und erst recht bei der Einbeziehung der nordischen Kunst mußten die Unzulänglichkeiten deutlich hervortreten. Weil *Lübke* [504]) z. B. die für die künstlerische und geistige Erneuerung Italiens typischen Vorgänge im Norden nicht vorfand, so erschien ihm dieser in der Entwicklung zurückgeblieben. Die Verknüpfung mit dem Süden war daher erst seit 1500 durch die Uebernahme formaler und vorbildlich wirkender Elemente möglich. Damit wurde nunmehr das Italienisieren im Gegensatz zur romantischen Auffassung teleologisch als Sinn und Ziel der damaligen deutschen Kunst ausgedeutet. Die Kunst des 15. Jahrhunderts ließ sich im besten Fall als primitive Vorstufe damit noch in einen lockeren Zusammenhang setzen. Burckhardts Stilbegriff der Renaissance wurde auf diese Weise aus dem organischen Verbande des Kulturbegriffes herausgelöst. Infolge der Ueberschätzung der Bedeutung der italienischen Renaissance über die nationalen und kulturellen Grenzen hinaus, erhielt dieser Stilbegriff fortan bei seiner Verwendung in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung einen besonderen entwicklungsgeschichtlichen Sinn. Denn entgegen dem wohlüberlegten Rat Burckhardts wurden jetzt nicht nur die italienisierenden Werke damit erfaßt, sondern überhaupt die neuere, mit dem 16. Jahrhundert anbrechende Stilphase der nordischen Kunst, soweit sie sich den Kategorien der herrschenden klassizistischen und italienisierenden Aesthetik als zugänglich erwies. Es mangelte daher der so betrachteten altdeutschen Kunst der natürliche Boden, auf dem sie erwachsen war. Lübke selbst hat diesen Mangel unbewußt empfunden und seine Bedenken dagegen dadurch zum Schweigen gebracht, daß er es bestimmt sein läßt, „daß Italien die Welt einer neuen klassischen Formenschönheit entdecken sollte; Deutschland aber war es vorbehalten, zu den letzten Quellen geistigen Lebens hinabsteigend zu neuer Auffassung des religiösen Glaubens und damit zur Umgestaltung des ganzen Daseins durchzudringen" [505]).

Sein kulturhistorisches Bild der Epoche, zu dessen Zeichnung er eifrig Burckhardt'sche Züge entlehnte, blieb trotz dem großen Vorbild ein loses Gemisch der verschiedensten Bestandteile, und mag man ihm auch hier die besondere Schwierigkeit der Aufgabe zu Gute halten, so darf man es andererseits z. B. in seiner Geschichte der italienischen Malerei zum mindesten als eine bedenkliche Verwässerung der Burckhardt'schen Darstellung bezeichnen [506]). Lübke hat also, verleitet durch seine zu enge Fassung der Renaissance als Stilbegriff für bestimmte formale Elemente der bildenden Kunst, das der italienischen Renaissance entsprechende Entwicklungsstadium der deutschen Kunst nicht in seiner Gesamtheit erkannt, sondern im Gegenteil gerade in den entscheidendsten Jahren von seinen Anfängen abgetrennt. Die besondere Aufgabe, die Geschichte des auf die „Spätgotik" in Deutschland nachfolgenden, mit italienischen Formen arbeitenden Baustiles darzustellen, hat dabei wohl auch nicht unwesentlich Lübkes Auffassung beeinflußt. Was man aber zunächst erwartete, daß, angeregt von Burckhardts Geschichte der italienischen Kunst und Kultur im 15. und 16. Jahrhundert, nach dem Vorbilde Schnaases erneut der Versuch gemacht worden wäre, die entsprechende Arbeit wenigstens für die Kunst des Nordens zu leisten, blieb aus. In Teilergebnissen kamen indessen die großen Gesichtspunkte der vorangegangenen Kunstgeschichtsschreibung doch zur Geltung.

---

[504]) Wilhelm Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland, 1873, 1882². Ausführliche Besprechung von Schnaase in der Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. 9, 1874 p. 203 ff. Schnaase hat die Verdienste von Lübkes Leistung mit viel Verständnis gewürdigt. Die Sammlung und Ordnung der Denkmäler erschien ihm als das Wertvolle. Er anerkannte die enge stilbegriffliche Formulierung des Problems: „Renaissance der Architektur, d. h. Anwendung antiker Bauformen in Deutschland" (p. 205). Die eigene im Nachlaßband vertretene kulturbegriffliche Interpretation der Renaissance ließ er dabei unerwähnt und beschränkte sich darauf, gegenüber Lübke die Uebergänge aus dem Mittelalter auch für die Zeit um 1500 nachdrücklichst zu betonen.

[505]) Geschichte der Renaissance in Deutschland, 1882² p. 2.

[506]) Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert, 2 Bde., 1878—1879.

Woltmann erkannte in gewisser Beziehung die Bedeutung des 15. Jahrhunderts: „Auch im germanischen Norden ist die Kunst des 16. ja sogar schon des 15. Jahrhunderts von modernem Geist erfüllt" [507]). Aber wie bei Lübke, so herrschte auch bei Woltmann in Bezug auf die Entstehung der neueren Kunst dieselbe aus einem klassischen Bildungsideal und aus der Ueberschätzung der italienischen Renaissance erwachsene Meinung, daß der Norden dem Süden in künstlerischen Dingen nicht ebenbürtig sei: „An der Grenze von Mittelalter und Neuzeit ist das italienische Volk fast wie im Altertum die Griechen, das eigentliche Volk der Kunst" [508]). Demzufolge verlegte auch er das Hauptgewicht in der deutschen kulturellen Gesamtentwicklung auf den Umschwung auf sittlichreligiösem Gebiet. Aus dieser übermäßigen, einseitigen Beanspruchung des allgemeinen Denkvermögens erklärte sich für Woltmann sodann die geringere Entwicklungsintensität der deutschen Kunst im 15. Jahrhundert, für die er trotz aller durch seine Bildung bedingten Voreingenommenheit, doch ein größeres Verständnis hegte als Lübke. Auch darf nicht übersehen werden, daß Woltmann ähnlich wie Schnaase für den neuzeitlichen Charakter der nordischen Kunst des 15. Jahrhunderts eingestanden ist und in ihr die Grundlagen für die Blütezeit des 16. Jahrhunderts erkannte [509]). Das Neue sah er in dem individuellen und realistischen Streben, wie es im Norden zuerst in den Niederlanden bei den van Eycks zu Tage trat. Allein der Umstand, daß er das Neue in der Kunst dann doch im wesentlichen nur stilbegrifflich und im Sinne der Renaissanceästhetik teleologisch erfaßte und ausdeutete, beschränkte den praktischen Wert seiner Feststellung. Uebereinstimmend mit Schnaase und Lübke erblickte er in der Baukunst dieser Vorstufe nur die bloße Auswirkung eines entarteten Spätstiles. Die positive neue Leistung war auch für ihn nur auf dem Gebiete der Malerei und Plastik zu finden. Im einzelnen wußte Woltmann sinnlich-anschaulich die zwischen Nord und Süd bestehenden Unterschiede in der realistischen Gestaltungsweise zu charakterisieren, aber gerade da wird auch die Enge seiner Betrachtungsweise ersichtlich. Denn es fehlte bei Woltmann völlig das Verständnis für die Notwendigkeit die Verschiedenheiten der realistischen Sehart und Gestaltungsweise näher zu begründen und ihre Entstehung aus den unterschiedlichen Geistesanlagen der beiden Völker herzuleiten. Was bei Burckhardt selbstverständliche Voraussetzung der rein stilbegrifflichen Verwendung des Wortes Renaissance in kunstgeschichtlichen Betrachtungen war, daß nämlich dieser neue Stil in allen seinen Elementen die tiefe innere Begründung aus der Gesamtheit des gleichzeitigen kulturellen Strebens erhalte, hat Woltmann übersehen, und mußte er übersehen, weil er in den künstlerischen Leistungen der italienischen Renaissance nicht bloß die Ergebnisse einer nationalen Entwicklung, sondern der ganzen europäischen Bewegung überhaupt bewertete. Die italienische Kunst der Hochrenaissance war auch für ihn unbewußt das alleinbestimmende ästhetische Ideal nach dem ihm, ungeachtet aller historischen und psychologischen Unterschiede, Nord und Süd einträchtiglich hinzustreben schienen. Daß das dem Norden nur unvollkommen gelang, und daß er dabei noch absonderliche Seitenwege einschlug, darin lag nach Woltmanns Auffassung der Mangel und die Tragik der altniederländischen und altdeutschen Kunst.

---

[507]) Holbein und seine Zeit, Bd. 1, 1874² p. 2. — Eine ausführliche Begründung für den allgemeinen Gebrauch des Wortes Renaissance für die nordischen kunstgeschichtlichen Verhältnisse des 15. Jahrhunderts bot Woltmann in dem Aufsatze über „Die Anfänge der deutschen Renaissance" (1878) und in den „Vorbemerkungen" zur Geschichte der Malerei (hrg. von Alfred Woltmann und Carl Woermann), Bd. 2, 1882 p. 3 ff.

[508]) Holbein und seine Zeit Bd. 1, p. 1—2. vgl. hierzu auch die Rezension von Anton Springer, „Hans Holbein und sein neuester Biograph", Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. 2, 1867 p. 63—69.

[509]) „Seit den Tagen, in welchen die Liebe für die ältere vaterländische Kunst unter dem Einflusse der romantischen Literatur auf's Neue erwachte, sah man die großen deutschen Meister des 16. Jahrhunderts als Fortsetzer der mittelalterlichen Kunst, als die letzten Vertreter derselben an. Nichts aber ist falscher als das, wir finden zwar mittelalterliche Elemente in ihren Werken, jene aber sind etwas, gegen das der Geist dieser Künstler sich regt, mit dem er sich in Widerspruch fühlt und von dem er sich frei macht, freilich nur allmählig." Holbein und seine Zeit, Bd. 1, 1874² p. 2.

Die Begründung dazu bot ihm das Fehlen einer unmittelbaren Berührung mit der „wieder entdeckten" Antike und die Beanspruchung aller Kräfte durch die Reformation. In der zu hohen Bewertung des antiken Einflusses auf die italienische Kunst erwies sich Woltmann als blinder Nachbeter des deutschen Klassizismus, und in wesentlichen Punkten verkannte er die Intentionen des Burckhardt'schen Gesamtbegriffes der Renaissance. Im Vergleich mit Burckhardts vorsichtiger Umschreibung lautet die Schilderung des Vorganges bei Woltmann schwach und dürftig in der begrifflichen Erfassung des Phänomens: „Indem so die Schranken der mittelalterlichen Weltanschauung, die auf Unterwerfung des Menschen und auf Verneinung der Natur drang, gesprengt wurden, näherte sich die abendländische Menschheit wieder dem Cultur-Ideal des classischen Altertums, welches in dem Einklang von Geist und Natur bestanden hatte" [510]).

Wie naiv begrenzt und zugleich schulmeisterlich dürr ist doch Woltmanns weltgeschichtliches Bild, und wie fern ist ihm im Grunde die zwingende Macht der Gedankenfülle, von der das 15. und 16. Jahrhundert beherrscht waren. Doch es ist ja Woltmann für diese beschränkte Anschauungsweise nicht allein verantwortlich, er gab damit nur wie so viele andere auch dem allgemeinen Denken seines Zeitalters Ausdruck, dessen eigene Unsicherheit in künstlerischen Angelegenheiten neben der Herrschaft des klassischen Bildungsideales es schon verständlich machen, warum man ausgerechnet in eine der kräftigsten — freilich auch geheimnisvollsten — Perioden der abendländischen Kulturgeschichte eine derartige Abhängigkeit von fremden Idealen hineininterpretierte [511]).

Die Reaktion blieb auch nicht lange aus. Gegen den Versuch, die neuere Kunstentwicklung im Norden mit italienischen, oder doch zum mindesten italienisierenden Maßstäben zu bewerten und sie einer durch Italien bestimmten Bewegung völlig unterzuordnen, erhoben sich alsbald lebhafte Proteste. Wie es unter den gegebenen Umständen nicht anders zu erwarten war, wurden auch die gegenteiligen Ansichten mitunter ebenso einseitig vorgetragen. Besonders die Thesen von Louis Courajod [512]) entbehrten in dieser Hinsicht der wissenschaftlichen Mäßigung. Was aber Courajods Anschauungen hoch über die seiner gleichzeitigen Gegner hinaus hob, ist die erfrischende Großzügigkeit der Problemstellung.

Jedoch bereits ein Jahr vor dem Erscheinen jenes Aufsehen erregenden Aufsatzes von Louis Courajod hatte *Robert Dohme* in seiner Geschichte der deutschen Baukunst den Boden weiter vorbereitet für eine neue Betrachtungsweise der nordischen Kunstgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts. „Bereits im fünfzehnten Jahrhundert bricht, wie allerwärts in der europäischen Kultur, so auch in der deutschen Architektur, die neue Zeit herein, freilich in weniger augenfälliger Weise als in Italien" [513]). Im Unterschied zu Lübke und Woltmann ist es Dohme gelungen im Anschluß an Schnaase und Burckhardt einen direkten Zugang zur nordischen Eigenart zu finden. Zweifellos war auch die neue kunstgeschichtliche Betrachtungsweise von Dohme in erster Linie in stilbegrifflichen Grundlagen verankert, aber sie blieb nicht darauf beschränkt. Dohme hat sich bemüht die künstlerische Entwicklung im allgemeinen Zusammenhang zu begreifen und vor allem den Ursprung der neuen Erscheinungen in den maßgebenden kulturellen

[510]) „Deshalb konnten auch die neuen Bestrebungen durch bewußten Rückblick auf das Altertum wesentlich gefördert werden. Die Künstler, wenn sie auf bloßen Ausdruck des Seelenlebens, der sich der Natur möglichst fern zu halten suchte, verzichteten und einsahen, daß es kein anderes Mittel der Darstellung als die Natur für sie geben könne, fanden für die neue Auffassung der Formen, für die freudige Hingabe an das Leben in den antiken Schöpfungen ihre Vorbilder." Holbein und seine Zeit, Bd. 1, 1874² p. 3, 4.

[511]) Es entstand so für Deutschland der Eindruck einer auf wenige Jahrzehnte zusammengedrängten ungeheuren, explosiven Entwicklung des neueren Denkens auf künstlerischem und religiösem Gebiete und gleichzeitiger rapider Anpassung an die Errungenschaften der italienischen Renaissance. Das Wesen der künstlerischen Renaissance in Deutschland bestand folglich in der Uebernahme der italienischen Formanschauungen.

[512]) Les véritables origines de la renaissance. Gazette des Beaux-Arts, vol. 62, 1888 p. 21 ff.

[513]) Geschichte der deutschen Baukunst, 1887 p. 283.

Ideen zu finden. Freilich trennte ihn dabei ein ziemlicher Abstand von Schnaase und der heutigen geistesgeschichtlichen Richtung. Aus den prinzipiellen Bemerkungen im Vorwort spürt man sogar deutlich, wie sehr ihn diese Durchbrechung der rein stilistischen Betrachtungsweise beunruhigt hat. Was aber seine allgemein geschichtlichen Ausblicke und Verknüpfungen z. B. von den analogen Versuchen bei Lübke und Woltmann unterscheidet, hat er eben in jenen Bemerkungen im Vorwort selbst glücklich umschrieben [514]).

In der Schilderung der besonderen Verhältnisse der nordischen Kunst im 15. Jahrhundert wurde die Verschiedenheit gegenüber der gleichzeitigen italienischen Kunst nicht mehr als Minderwertigkeit ausgedeutet. Die Reformation hatte daher auch nicht mehr die Rolle eines ethisch-geistigen Ersatzes für eine vorenthaltene ästhetische Entfaltung zu spielen. Reformation und Eigenart der deutschen Kunst wurden aus den besonderen Bedingungen der deutschen Geistesverfassung organisch erklärt, ihre Verwurzelung im transzendental gestimmten Gemüte festgestellt und dem italienischen Wesen als ebenbürtig gegenübergestellt. Dohme bemühte sich sorgfältig alle Fäden, welche sich vom Mittelalter zur Neuzeit hinspinnen, aufzuzeigen. So erkannte er z. B. in den freiräumigen Hallenkirchen des 15. Jahrhunderts bereits den Geist der neuen Zeit und wertete sie als eigentliche Uebergangswerke. Die deutsche Renaissance bedeutete daher für Dohme nicht eine von Italien kommende Umwälzung der ästhetischen Anschauungen und Gestaltungsprinzipien. Trotz aller übernommenen Elemente war sie vielmehr ein organischer Bestandteil der einheimischen Entwicklung [515]).

Stärker und in begrifflich zugespitzter Form kam der nordische Standpunkt in der Betrachtungsweise von *Louis Courajod* zum Ausdruck. Courajod faßte gleich Schnaase die Renaissance als Kulturproblem im weitesten Sinne auf. Nachdrücklich erklärte er, daß die Renaissance, d. h. die Entstehung der neuzeitlichen Kultur nicht nur eine italienische, sondern eine europäische Angelegenheit gewesen sei, wobei der Einfluß der Antike lediglich eine Episode im italienischen Teilgebiete und nicht einmal zu Beginn dargestellt habe. Burckhardts italienischer Kulturbegriff wurde auf diese Weise ähnlich wie bei Schnaase zu einem allgemeinen Epochenbegriff erweitert. Gegenüber Burckhardts Darstellung wandte Courajod vor allem ein, daß sie auf zu schmaler Basis fuße, indem sie allein vom florentinischen Beispiel ausgehe. Der Einwand betrifft mehr eine Lücke in der Burckhardt'schen Darstellung ohne diese selbst damit aber in Frage stellen zu können. Es bleibt hingegen das Verdienst von Courajod die geschichtliche Bedeutung der künstlerischen Entwicklung zu Beginn des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden, in Burgund und Nordfrankreich in großem Zusammenhang erfaßt zu haben [516]). Aehnlich wie bei Schnaase war es auch sein Bestreben die allmählichen Uebergänge aus dem Mittelalter in die neuere Kunst aufzuzeigen. Die Renaissance erwuchs nicht aus landesfremden abstrakten Ideen, nicht aus einer sichtbaren Beeinflussung durch die Antike, sondern aus der Weiterbildung der künstlerischen Tradition [517]).

---

[514]) vgl. Anmerkung Nr. 487.

[515]) „Für die Architektur begänne die Wende der Zeiten wirklich erst mit dem Eindringen der neuen, von Italien her eingeführten Formen, d. h. zu einem Termin, an dem die Bewegung der Geister bereits den Höhepunkt überschritten? Das wäre doch nur möglich, wenn die ganze Renaissance in der deutschen Architektur sich auf das bloße Annehmen fremder Formen beschränkte, wenn darüber hinaus nicht auch in die künstlerischen Ziele ein neuer Geist eingezogen wäre! — Es geht aber jenem Einzug des italienischen Details ein ganzes Jahrhundert unklarens Suchens voraus, in dem die allmählig sich geltend machende neue Weltanschauung schüchtern und noch im Gewande der alten Zeit auftritt. Erst die Betonung dieser Erscheinung aber schafft das Verständnis der folgenden Zeit: denn sie bildet die Frührenaissance der architektonischen Ideen." Geschichte der deutschen Baukunst, p. 285—286.

[516]) Borinski nannte als Vorstufe für die Ansichten von Courajod die „Philosophie de l'art" von Taine, vgl. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie, 1919 p. 5, Anmerkung 6. Haseloff wies fernerhin in diesem Zusammenhang auf Viollet-le-Duc hin, der bereits von einer „véritable renaissance, mais une renaissance française, sans influence italienne" sprach; vgl. Mitt. d. Kunsthist. Inst. Florenz, Bd. 3, 1931 p. 389.

[517]) „La Renaissance est et demeure la digne et légitime héritière du moyen-âge dont on la voit graduellement et naturellement sortir." Gazette des Beaux-Arts, vol. 62, 1888 p. 26.

Trotz aller Uebertreibungen und irrtümlicher Auslegungen enthielt sein Renaissancebegriff mehr wissenschaftlich-historischen Gehalt als gar mancher Einwand, der gegen ihn erhoben wurde [518]). Denn die Thesen von Louis Courajod bekämpften wohl die bisherige klassizistische Renaissanceauffassung, es geht aber nicht an sie deswegen bloß als ungerechtfertigte „Angriffe auf das klassische Altertum und seinen Einfluß in der Schule und in der Kunst" auszulegen [519]). Zu ihrer Würdigung muß vielmehr die Lage der damaligen nordischen Kunstgeschichtsschreibung berücksichtigt werden. Nach der begeisterten Hinwendung zur Kunst der italienischen Renaissance trat allmählich die Besinnung auf die einheimische künstlerische Ueberlieferung wieder hervor. Die neue Wertung der italienischen Kunst durch Burckhardt machte eine erneute Prüfung der nordischen Leistung notwendig. Das gegenseitige Verhältnis der beiden Entwicklungen, die Beziehungen und Abhängigkeiten erschienen ebensosehr in einem neuen Lichte, wie die künstlerischen und geistigen Eigenarten, die nationalen Verschiedenheiten und die Stellung zum klassischen Altertum. Courajod hatte grundsätzlich die Bedeutung der nordischen [520]) Kunstentwicklung hervorgehoben. Infolge der begrifflich und national zugespitzten Formulierung nahm man daran berechtigten Anstoß, sachlich aber hatte Schnaase schon fast zwei Jahrzehnte früher dieselben Wertungen vorgenommen. Den Einfluß der Antike auf die Bildung der neueren nordischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts hat Courajod ebenfalls nicht als erster in Abrede gestellt. Fiorillo, Waagen, Kugler, Burckhardt und Schnaase sind ihm auch hierin vorangegangen, und die gleichzeitige deutsche Kunstgeschichtsschreibung war nicht weniger „nationalistisch", „naturalistisch" und antiklassizistisch eingestellt als Courajod.

Seit dem Erscheinen von Ernst Försters „Geschichte der deutschen Kunst" (1851—1855) wurde während mehr als drei Jahrzehnten kein Versuch unternommen, zusammenfassend von der Entwicklung der deutschen Kunst zu berichten. Die Hinwendung zur italienischen Renaissance, die Zersplitterung der Kräfte auf Einzelfragen, das Unbehagen gegenüber den notwendigen geschichtsphilosophischen Auseinandersetzungen machen dieses Ausbleiben wohl verständlich. Der Mangel wurde zudem um so weniger empfunden, weil die inzwischen erschienenen großen Handbücher von Kugler, Schnaase, Lübke und Springer die Lücke bis zu einem gewissen Grade ausfüllten. Die von der Romantik ausgebildete volksmäßig-organische Kunstgeschichtsbetrachtung trat dabei zurück. Sie kam aber mit dem Erwachen des politischen Bewußtseins seit 1870 und dem Abflauen der klassizistischen Renaissancebegeisterung wieder zur Geltung. Ihr erstes großes Denkmal stellt die von *Robert Dohme, Wilhelm Bode, Hubert Janitschek, Carl von Lützow und Jakob von Falke* verfaßte fünfbändige „Geschichte der deutschen Kunst" dar [521]). Die geistesgeschichtlichen Gesichtspunkte und das gedankliche Interesse für Formprobleme fanden hier ebenso wie die historiographischen Begriffe nur eine beiläufige Beachtung. Das Hauptgewicht ruhte auf einer eingehenden, sorgfältiger

[518]) Daß Courajod in seinem Kampfeseifer und in der Begeisterung für die van Eyck, für die Brüder von Limburg und für Sluter sich zu der Behauptung hat hinreißen lassen nicht Italien, sondern die Niederlande ständen führend an der Spitze der neuzeitlichen Kunst, hat nicht viel Unglück gestiftet und diente höchstens den erbosten Anhängern einer dominierenden italienischen Renaissance zum Vorwand, um ihre durch Courajods übrige Einwände geschwächte Position notdürftig zu behaupten. Freilich gehört es auch heute noch zum guten Ton über die Forschungen von Courajod mit einem Achselzucken hinwegzugehen, anstatt sich ihre vielen guten Beobachtungen anzueignen. Zu Courajod nahmen Stellung: Richard Streiter (Ausgewählte Schriften, 1913 p. 200 ff), Walter Goetz (hist. Zeitschr. Bd. 98, 1907 p. 49), Adolph Philippi (Der Begriff der Renaissance, 1912 p. 158), Konrad Burdach (Deutsche Renaissance, 1917² p. 18), Werner Weißbach (Hist. Zeitschr. Bd. 120, 1919 p. 270), Dagobert Frey (Gotik und Renaissance, 1929 p. 3). Ausführliche Erörterungen bei Max Dvořák (Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, 1925 p. 10 ff), Eugen Lüthgen (Die abendländische Kunst des 15. Jahrhunderts 1920 p. 63 ff), J. Huizinga (Wege der Kulturgeschichte, 1930 p. 114, 141; Herbst des Mittelalters, 1928² p. 395 ff und 410 ff).

[519]) Karl Borinski, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie, 1919 p. 4.

[520]) Vor allem der nordfranzösischen und flandrischen, die deutsche beachtete er kaum.

[521]) 5 Bde., 1887—1891.

Autopsie erwachsenen Werkbeschreibung. Das entwicklungsgeschichtliche Prinzip, dem Schnaase die ganze Darstellung unterordnete, bestimmte hier nur indirekt den Gang der Schilderung. Das Werk war eine bezeichnende Leistung der positivistischen Richtung von Anton Springer, es verleugnete aber auch nicht die Erfahrungen von Schnaases Geschichtsschreibung [522]). Die Worte, mit denen Janitschek im Vorwort auf die Notwendigkeit zusammenfassender geschichtlicher Erklärungen hinwies, klingen beinahe wie eine entschuldigende Rechtfertigung. „Die Einleitungen zu den einzelnen Abschnitten beschränken sich darauf, auf einige bezeichnende Tatsachen aufmerksam zu machen, welche für die Organisation der Phantasie des betreffenden Zeitalters und deren Nährquellen von Bedeutung waren. Solche Hinweise wird keine Darstellung irgend eines Zweiges des künstlerischen Schaffens entraten können" [523]).

Infolge der vorwiegend stilkritischen Arbeitsweise sind die Ergebnisse dieser Geschichte der deutschen Kunst heute bereits vielfach überholt und entwertet. Allein es gilt auch bei dieser Leistung das Zeitbedingte vom Bleibenden zu scheiden, die bahnbrechende Wirkung und die gewonnene Differenzierung in der Betrachtung der deutschen Kunst dankbar zu anerkennen. Die Abwendung von der philosophisch-ästhetischen Kunstgeschichtsschreibung Hothos und die Zurückhaltung gegenüber der breit angelegten kulturgeschichtlichen Darstellungsweise von Schnaase mögen in der Tat für den äußeren Aufbau dieser Kunstgeschichte bezeichnend sein. In der Geschichte der deutschen Kunstgeschichtsschreibung sollte aber auch der Umstand gebührend vermerkt werden, daß eben dieser heute bereits als veraltet erklärten Darstellung die Sicherung einer selbständigen, von landesfremden ästhetischen Gesichtspunkten unabhängigen Betrachtungsweise wesentlich zu verdanken ist. Das vermehrte Eingehen auf die eigenartigen Voraussetzungen blieb nicht beschränkt auf die Erwähnung der besonderen geschichtlichen Verhältnisse. Es wurde vielmehr auch der Frage des nationalen Stiles und seiner allmählichen Entwicklung ein reges Interesse und viel Verständnis entgegengebracht. Die historiographischen Ansichten der humanistischen Geschichtsschreibung, insbesondere die Wiedergeburtsidee, blieben hier ohne Einfluß, und gerade darin liegt beispielsweise ein Teil der bleibenden gedanklichen Bedeutung von Janitscheks Geschichte der deutschen Malerei. In allen Teilen des Gesamtwerkes überwog das Bestreben, ausgehend von der Voraussetzung Springers, daß das Wesen der Kunst auf der Nachahmung der Natur beruhe, die neuen Momente der Entwicklung organisch aus dem bereits Vorhandenen herzuleiten. Wie bei Schnaase wurde auch hier der Schilderung der allmählichen Uebergänge besondere Sorgfalt zugewendet. Der Renaissancebegriff entbehrte deshalb der präzisen geistigen und geschichtlichen Begrenzung. Er gelangte hier wie bei Eitelberger in doppelter Form zur Anwendung: Zunächst einmal in der kulturgeschichtlichen Auffassung Schnaases für die Charakterisierung der neuen allgemeinen Grundlagen des geistigen und künstlerischen Schaffens seit dem 15. Jahrhundert; daneben wurde auch der Stilbegriff Renaissance für die Bezeichnung der italienisierenden und antikisierenden künstlerischen Formen des 16. Jahrhunderts verwendet. Deutsche Renaissance bedeutete somit Blüte der deutschen Kunst des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts als auch Hinwendung zu einer wesensfremden Formenwelt [524]). Die Liebe

[522]) Ueber das Verhältnis Janitschek-Springer vgl. Waetzoldt, Bd. 2, p. 130. — Die Bedeutung der damaligen Leistung läßt sich allein schon daran ermessen, daß mit Ausnahme der Architektur und Malerei alle übrigen Gebiete des künstlerischen Schaffens hier zum ersten Mal eine gesonderte Darstellung erfuhren. So die Plastik durch Bode, die Graphik durch v. Lützow und das Kunstgewerbe durch v. Falke.

[523]) Geschichte der deutschen Malerei, 1890 p. VIII.

[524]) vgl. z. B. Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, p. 276, 280, 283 ff. — Bode, Geschichte der deutschen Plastik, p. 114 ff. — Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, p. 255, 274, 278, 317, 329, 368, 385, 423, 434, 472, 530. — v. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes, p. 133, 143, 198, 212, 214. — v. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, p. 119 ff. — Die 5 Verfasser verwendeten diese beiden Begriffe nicht durchwegs einheitlich. Konse-

und das Verständnis galten durchaus der ersteren Deutung, das Italienisieren und Antikisieren wurde zur Kenntnis genommen, Sinn und Zweck der Entwicklung stellte es aber nicht mehr dar. Die Schilderung der großen Zeit des frühen 16. Jahrhunderts beruhte auf der Darstellung des Reifens der alten Ziele der deutschen Kunstentwicklung. Der Beginn des Jahrhunderts verlor die epochale Bedeutung, wie sie bei Lübke und Woltmann dem Eindringen der italienischen Formen zugemessen worden war [525]). In einer Hinsicht aber verriet dieses Gesamtwerk deutlich seine Entstehungszeit: Die allgemeine Begeisterung für die Kunst der Renaissance hatte in ihm zwar eine Klärung und die Besinnung auf den eigentlichen Stoff gefunden. Die Werke der italienischen Hochrenaissance lieferten nicht mehr die Maßstäbe für die kunstgeschichtliche Wertung. Aber die Neigung, den Gesamtverlauf der deutschen Kunstentwicklung mit Hilfe der Kategorien eines absoluten Schönheitsideales zu beurteilen, blieb weiterhin bestehen [526]). Auch die traditionelle Dreigliederung des geschichtlichen Verlaufes ließ sich immer noch erkennen. Die Zeit der Renaissance bildete den Höhepunkt der gesamten deutschen Kunstentwicklung. Dürer und Holbein waren ihr reifster Ausdruck, und wie für Eitelberger bedeuteten sie auch für Janitschek das absolute Maß und die ideale Form: „In ihren Werken liegt das Höchste beschlossen, was die deutsche Malerei zu leisten vermochte: wer an ein Schönheitsideal von unbedingter Gültigkeit glaubt, wird die Schranken, durch welche die besten Schöpfungen der beiden Künstler und besonders des ersteren von der Ueberlieferung getrennt werden, als die Schranken, welche die deutsche Natur selbst aufrichtet, betrachten müssen" [527]).

---

quent wurden nur alle italienisierenden Werke stilbegrifflich als Renaissance bezeichnet, während Dohme und Janitschek daneben auch die Gesamtheit der neuen deutschen künstlerischen Kräfte des 15. und 16. Jhds. als „deutsche Renaissance" ansprachen. Diese Unklarheit der begrifflichen Formulierung führte alsbald zu mannigfachen Mißverständnissen.

[525]) Einzig bei v. Falke in der Geschichte des deutschen Kunstgewerbes wurde aus stilbegrifflichen Gründen an der bequemen älteren Abgrenzung festgehalten.

[526]) Gelegentlich machen sich auch Kategorien der italienischen Formanschauung bemerkbar, so z. B. in Janitscheks Beurteilung von Holbeins Entwürfen für die Malereien im Rathaus zu Basel. Geschichte der deutschen Malerei, p. 461 ff.

[527]) Geschichte der deutschen Malerei, 1890 p. 318.

Die Ausbildung des Epochenbegriffes.

Das allgemeine Interesse für die Kunst und Kultur der Renaissance hatte in den Jahren seit 1860 in zunehmendem Maße auch die deutsche Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts einer neuen Beachtung gewürdigt. Die Anteilnahme galt fortan nicht mehr in erster Linie dem romantisch verklärten und minniglich zarten Gefühlsausdruck, sondern den neuen künstlerischen Bestrebungen. Die individuelle und nationale Ausprägung des künstlerischen Schaffens, das unmittelbarere Verhältnis zur Natur, die Ausbildung einer für die rückblickende geschichtliche Betrachtung verständlicheren Formensprache wurden nunmehr als die charakteristischen Entwicklungskräfte erkannt. Stil- und Kulturbegriff der Renaissance lieferten die methodologischen Hilfsmittel zur wissenschaftlichen Nutzbarmachung der neuen Anschauungen in der Kunstgeschichtsschreibung. Der Umstand indessen, daß beide Begriffe aus der Betrachtung der italienischen Kunst und Kultur erwachsen waren und infolge der damals herrschenden absoluten klassizistischen und italienisierenden Aesthetik sogleich auch auf die kunstgeschichtliche Betrachtung anderer Länder übertragen wurden, wirkte alsbald verwirrend. Dazu kam noch die Umbildung des italienischen Renaissancebegriffes durch Henry Thode, wodurch zwar die Uebergänge aus dem Mittelalter in etwelcher Hinsicht schärfer als bei Burckhardt klargelegt wurden, die Uebersichtlichkeit und Eindeutigkeit der geschichtlichen Vorstellungen von der Renaissance aber erst recht dahin schwand [528]).

Die allgemeine Unsicherheit in der Verwendung der beiden Begriffe zeigte sich schon in dem verschiedenartigen Gebrauch bei Lübke, Woltmann und Courajod, sie war aber auch für die fünf Verfasser des gemeinsamen Werkes über die Geschichte der deutschen Kunst charakteristisch. Es erwies sich immer mehr, daß die verschiedenen Ausdeutungen und Verwendungen des Renaissancebegriffes in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung auf Verschiedenheiten der Auffassungen beruhten, die weit über den Rahmen der eigentlichen kunstgeschichtlichen Forschung hinausreichten. Winckelmann hatte dem Norden die Antike erschlossen, die Romantik das Mittelalter in den Gesichtskreis miteinbezogen, nunmehr galt es neben dem Italien der Renaissance der gleichzeitigen deutschen Kunstentwicklung Verständnis und Anerkennung zu sichern. Die Erörterung der Stilprobleme der Renaissance wurde so zu einer Lebensfrage für die deutsche Kunstgeschichtsschreibung. Seit den Tagen der frommen Rompilger und vor allem seit der goldenen Zeit der Renaissance selbst bildete ja die Auseinandersetzung mit Italien für den nordischen Künstler ein Stück seines persönlichen Erlebens. Im Bereiche der deutschen kunstgeschichtlichen Betrachtung kam diese Besinnung aber erstmals mit dem Sturm und Drang zur Geltung. In der nachfolgenden Kunstgeschichtsschreibung des frühen 19. Jahrhunderts meldete sich sodann immer mehr das Bedürfnis die charakteristischen Unterschiede zwischen dem Norden und Süden zu formulieren. Durch das Aufkommen der neuen, kultur- und stilbegrifflich national ausgeprägten Anschauung von der italienischen Renaissance wurde die ebenfalls volksmäßig national aufgebaute Betrachtung der deutschen Kunst zu einer grundsätzlichen Stellungnahme förmlich gedrängt. Da es andererseits zugleich auch um den Entscheid über die letzten ästhetischen Maß-

[528]) 1855 Franz von Assisi; 1889 Die Ursprünge der Renaissance und die bildende Kunst (Bayreuther Blätter, p. 1 ff wieder abgedruckt 1903, Michel Angelo Bd. 2, p. 12 ff). Ueber die geistesgeschichtlichen Beziehungen von Thodes Franziskusbild zu Görres vgl. Borinski, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie, 1919 p. 7.

stäbe ging, so bezeichnete man in dem Kampf alsbald diejenigen, die sich für das Eigenleben der deutschen Kunst aussprachen, als nationalistische und antihumanistische Parteigänger. Zweifellos fanden sich solche in ihren Reihen, aber ebenso gewiß ist es, daß die eifrigen Verteidiger der italienischen Renaissance zuweilen selbst das nationale, klassizistische und kulturkämpferische Gepräge der eigenen Sache übersahen [529]).

August Schmarsow hat — in deutlichem Anschluß an Hotho — versucht die grundsätzliche Bedeutung dieser neuen Fragen methodologisch im großen Zusammenhang zu klären. Die prinzipiellen Feststellungen seiner „Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance" [530]) enthalten bereits im Kerne die geistesgeschichtlichen Ergebnisse der neuesten Renaissanceforschung. Den „hartnäckigen Zwiespalt der Auffassungsweisen an jenem Uebergang, wo die Einen vom „Ausgang des Mittelalters", die Andern vom „Beginn der neuen Zeit" zu sprechen pflegen", erklärte Schmarsow aus der mangelnden Rechenschaft darüber, „daß mit der Wahl des einen oder des anderen Ausdruckes auch ein Wechsel des Standpunktes und damit ebenso des Maßstabes verbunden ist, die doch notwendig unsere Charakteristik bestimmen, vielleicht aber von vorneherein unsere Erkenntnis einseitig verschließen" [531]). Die kunstgeschichtliche Verwendung der Stilbegriffe Gotik und Renaissance war nach Schmarsows Dafürhalten jeweils unlösbar verbunden mit der Anerkennung von „klassischen" Verkörperungen dieser Stilprinzipien [532]). Sobald aber die deutsche Kunstgeschichtsschreibung nach Schnaase sich zur Betrachtung ihres bestimmten, national umgrenzten Ausschnittes hinwendete und den „nationalen Standpunkt als den eigentlich maßgebenden" anerkannte, da gewann „durch die besondern Verhältnisse der nordischen Kunst jene Wahl des einen oder anderen Ausdrucks noch eine besondere Bedeutung" [533]). Mit der Stilbezeichnung „Spätgotik" verbindet sich „fast durchgehends noch ein entscheidendes Urteil über den Gang, oder vielmehr den Stillstand der deutschen Kunst. Denn der strenge Vertreter dieses Stiles, der seine Begriffe an französischen Kathedralen gebildet, vermag die Leistungen der Spätgotik in Deutschland nur schwer noch in ihrer künstlerischen Berechtigung anzuerkennen". Andererseits wird auch die Bezeichnung „deutsche Renaissance" immer wieder durch den steten Vergleich mit italienischen Mustern zu einem ebenso unbefriedigenden Ergebnis führen [534]).

Schmarsow erhob deshalb die bewußte Forderung nach „heimischen Maßstäben" für die Beurteilung der deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Ihr bisheriges Fehlen hatte die Verwirrung der Meinungen bedingt, es war aber auch „vielleicht gar nichts anderes, als die notwendige Schattenseite bisher erworbener Vorzüge" [535]). Die weitere Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung hat Schmarsow darin recht gegeben. Die entscheidenden Erweiterungen des ästhetischen Erkenntnisvermögens erwuchsen zu gleichen Teilen aus der Anerkennung des nationalen Prinzipes und aus der kosmopolitischen, nach formalen ästhetischen Gesichtspunkten arbeitenden Betrach-

[529]) Borinski (Sitzungsberichte, 1919 p. 4 ff) hat alle gegen die Renaissance erhobenen Einwände sorgfältig gesammelt und kritisch gesichtet. In der Beurteilung der einzelnen Ansichten verleugnete er freilich nicht die eigene humanistische Gesinnung.

[530]) Berichte über die Verhandlungen der Kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Classe, Bd. 51, 1899 p. 41—76.

[531]) Berichte über die Verhandlungen der Kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Classe, Bd. 51, 1899 p. 41.

[532]) Der Stilbegriff wird zudem noch dadurch festgelegt, daß man „den Maßstab nicht allein dem innersten Wesen jenes Stiles entnimmt, sondern auch dem Urteil, das über die Kulturverhältnisse der Zeit in der dieser Stil auftrat, verbreitet ist".

[533]) Berichte über die Verhandlungen der Kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Classe Bd. 51, 1899 p. 42.

[534]) „Der deutsche Forscher vermißt in beiden Fällen die Aufweisung des Eigensten, die Anwendung des nationalen Prinzips. Solange es bei unsern Stilbezeichnungen „Spätgotik" und „Frührenaissance" an diesem deutschen Kern gebricht, so lange muß das Eigentümlichste der deutschen und vielleicht der gesamten nordischen Kunst verloren gehen", Reformvorschläge, p. 44.

[535]) Reformvorschläge, p. 45.

tungsweise. Denn die Neuwertung der altdeutschen Kunst beruht z. B. ebenso auf der Wiedererweckung von Grünewald, Witz und der Plastik, wie auf den „kunstgeschichtlichen Grundbegriffen". Sie ist letzten Endes das gemeinsame Ergebnis der Wirksamkeit von Schnaase und Burckhardt und schwerlich denkbar ohne die geistesgeschichtlichen Forschungen von Dilthey. In den Reformvorschlägen versuchte Schmarsow zunächst aus der kunstgeschichtlichen Betrachtung für die „spätgotische" deutsche Baukunst die heimischen Maßstäbe abzuleiten [536]). Er ging dabei auf den Spuren von Robert Dohme weiter und bezeichnete die „innere Raumform" der Hallenkirchen als den neuen „Kern der architektonischen Schöpfung". Das Entstehen der neuen künstlerischen Regungen begriff er als eine allmähliche, von innen her kommende Wandlung des künstlerischen Wollens [537]). Die allgemeine Richtigkeit dieser Erkenntnis kann wohl nicht bestritten werden. Ihre geistesgeschichtliche Bedeutung hat Waetzoldt im Zusammenhang mit Goethes sinnlichem Raumgefühl bereits charakterisiert [538]). Die positivistische Stilkritik hat aber Schmarsows Absicht, die „spätgotischen" Hallenkirchen als erste Beispiele der neueren deutschen Baukunst zu deuten, lange Zeit widersprochen [539]). Die Meinungen gehen auch heute noch vielfach auseinander, inzwischen ist aber doch die Einsicht erwachsen, daß weder die formale Erscheinung noch die empfindungsmäßigen künstlerischen Absichten allein das kunstgeschichtliche Urteil bestimmen dürfen [540]). Denn das Wesentliche ist auch hier nicht die erzielte kunstgeschichtliche Systematisierung und Periodisierung, sondern das Verstehen der lebendigen künstlerischen Absichten. Diesem aber diente Schmarsows Bestreben, die „spätgotische" Baukunst positiv zu bewerten, sicherlich mehr als jeder noch so feinsinnige Hinweis auf die Entartung und den Verfall der alten künstlerischen Ziele der Gotik.

Zur Bezeichnung der neuen Kräfte und Absichten verwendete Schmarsow den Ausdruck Renaissance. Die bisherigen kultur- und stilbegrifflichen Ausdeutungen für Italien sollten dabei weder übertragen noch abgeändert, sondern in vollem Umfange als nationale Unterabteilungen einem umfassenden Epochenbegriff eingeordnet werden. Schmarsows deutscher Renaissancebegriff stützte sich deshalb nicht auf die Feststellung formaler Uebereinstimmungen mit der italienischen Entwicklung [541]). Die fremden Maßstäbe wurden im Gegenteil ausdrücklich verworfen, und das Gemeinsame beider Entwicklungen wie bei Schnaase in den allgemeinen geistigen Grundlagen aufgesucht [542]).

---

[536]) Reformvorschläge, p. 47 ff.

[537]) „Die treibende Kraft steckt nicht in den Einzelformen, und auch nicht in der Konstruktion. Das stilbildende Prinzip kann also nur in der Raumform selber gesucht werden, die doch gewiß auch ein Formprinzip ist, und schon durch das Verhältnis der drei Dimensionen allein ihren formbestimmenden Einfluß auf alle Bauglieder und Einzelbildungen ausüben muß." Reformvorschläge, p. 47.

[538]) Waetzoldt, Bd. 1, p. 162.

[539]) Vor allem Richard Streiter, vgl. den Aufsatz „Gotik oder Renaissance?" (ausgewählte Schriften, p. 154—180). Haenel, Niemeyer und Gerstenberg aber versuchten Schmarsows Anschauungen weiterhin zu erhärten: Erich Haenel, Spätgotik und Renaissance, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Architektur vornehmlich im 15. Jahrhundert 1899; Wilhelm Niemeyer, Der Formwandel der Spätgotik als das Werden der Renaissance, eine Betrachtung der Architektur des ausgehenden Mittelalters in Deutschland, 1904; Kurt Gerstenberg, Deutsche Sondergotik, eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter, 1913.

[540]) Der positiven Wertung der Baugedanken der deutschen Spätgotik schloß sich Georg Dehio in der „Geschichte der deutschen Kunst" ebenfalls an. vgl. Bd. 2, 1923[1] p. 129. Die Ablehnung der Bezeichnung Renaissance für die altdeutsche Kunst noch 1921 bei Hermann Schmitz, Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben, p. 141.

[541]) Die stilbegriffliche Verwendung der Bezeichnung Renaissance im Sinne von Burckhardt lehnte Schmarsow deshalb ab, weil gerade das Beispiel von Lübke und Woltmann zeigte, wie folgenschwer dadurch die organische Einheit der nordischen Kunstentwicklung zu Beginn des 16. Jahrhunderts gefährdet wurde: „Der Kunsthistoriker muß Einspruch erheben gegen jeden Versuch, beim Beginn des 16. Jahrhunderts einen Einschnitt zu statuieren, der mehr als eine Sonderung zweier Phasen des nämlichen Entwicklungsprozesses bedeuten soll."

[542]) „Für die ganze Reihe der europäischen Kulturvölker stellt sich die Entwicklung und Entfaltung der Renaissance als ein gleichartiger, nur nach der Stammeseigentümlichkeit und der Vergangenheit der Nationen sich differenzierender Vorgang heraus." (Reformvorschläge, p. 75). Zur Charakteri-

Das neue Verhältnis zur Antike konnte daher für den allgemeinen Epochenbegriff der Renaissance nicht in der für Italien gültigen Form maßgeblich sein [543]). Schmarsow befolgte bei der Formulierung die vorsichtige Zurückhaltung Burckhardts und brachte die Wiedergeburt des klassischen Altertums in ein ähnliches Verhältnis zum allgemeinen Entwicklungsprinzip wie es früher Schnaase versucht hatte.

Wie für die Betrachtung der Baukunst forderte Schmarsow auch für die kunstgeschichtliche Erklärung der Malerei, neben der bisherigen äußerlichen, formalen und technischen Untersuchung, das Eingehen auf die eigentlichen künstlerischen Absichten [544]). Unter Berufung auf Rudolf Kautzsch gelangte Schmarsow zur Ablehnung der bisherigen Auffassung von der mittelalterlichen Entwicklung als einer zunehmenden Nachahmung der Natur [545]). Um die charakteristischen Kräfte der Renaissance in ihrem Wesen verstehen zu können, war nach seiner Ansicht eine gründliche Prüfung und Neuwertung des Mittelalters und die sorgfältige Beachtung aller Uebergänge notwendig [546]). Schmarsow hat damit grundlegende Gedanken von Schnaase konsequent weitergebildet und erneut zur Behandlung gestellt. Die Uebereinstimmung mit Schnaase, und noch mehr mit Hotho, war auch sonst keine zufällige. Die Reformvorschläge brachten gegenüber der veräußerlichten Betrachtungsweise der Positivisten wiederum eine mit Schnaase verwandte Hochschätzung der inneren geistigen Kräfte des Kunstwerkes. Nicht die greifbaren äußeren Formen, sondern die darin zum Ausdruck gelangenden empfindungsmäßigen und intellektuellen Absichten des künstlerischen Wollens sollten für die kunstgeschichtliche Wertung maßgebend sein [547]). Verschieden von Schnaases Auffassung

---

sierung von Schmarsows Epochenbegriff der Renaissance sei noch auf folgende Stellen hingewiesen: „Der Parallelismus beginnt mit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, gegen dessen Ende die neuen Leistungen überall die Oberhand gewinnen und den weiteren Fortschritt bestimmen. Das italienische Quattrocento findet in Deutschland ebenso, wie in den Niederlanden und sonst, seine Analogie. Auch die kurze Dauer der Hochrenaissance ist gemeinsam; denn die schöpferische Kraft, die sich bis dahin in die Kunst ergossen hat, wird durch andere Momente des nationalen Lebens, hier durch die religiöse Bewegung und das Reformationswerk, dort durch die Staatenentwicklung oder den Aufschwung wissenschaftlicher Erkenntnis absorbiert. Genug, die Ströme teilen sich, und der internationale Austausch verändert ihre Bahnen." — „Die einheitliche Entwicklung des Gesamtgebietes diesseits der Alpen" bemühte sich Schmarsow auch in der Studie über „die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts (1430—1460)" darzulegen und damit einen weiteren „Beitrag zur Geschichte der nordischen Renaissance" zu liefern; vgl. Abhandlungen der philologischen Klasse der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. 22, 1903 Nr. 2.

[543]) „Diese Periode setzt vielmehr in erster Linie das Mittelalter voraus, auf das sie folgt, aus dem sie herauswächst, so sehr sie sich im Gegensatz dazu fühlen mag. Wir brauchen zu ihrer Erklärung diesen Faktor ebenso notwendig wie das wiederentdeckte Altertum, zu dem man zurückkehren möchte, ja wir brauchen dies Erbe der leiblichen Väter vielleicht notwendiger als das Ideal, dem die neue Generation nachstrebt, — und es fragt sich ob dies letztere nicht eher die eigene Natur ist als die Antike, die man wieder zu erobern wähnt." Reformvorschläge, p. 59.

[544]) „Was helfen uns Umriß und Schraffierung, was Färbung und Bindemittel, was all die Befangenheiten oder Errungenschaften des Verfahrens, deren Mannigfaltigkeit der zusammenfassende Blick des Historikers doch aus den Augen verliert. Es sind ja doch, wie Einzelformen und Konstruktionsweisen in der Baukunst, nur Mittel zum Zwecke. Herstellungsmethoden, die in den Dienst der psychischen Macht treten, über die wir zunächst Aufschluß verlangen." Reformvorschläge, p. 62.

[545]) „Damit nehmen wir für das Mittelalter voraus, was die folgende Periode erst entdeckt hat: die Wiedergeburt des Menschen in die Natur hinein, die eigne des Menschen wie der Welt um ihn her." Reformvorschläge, p. 62.

[546]) Noch 1921 hat Schmarsow in einer Studie „Gotik in der Renaissance" diese Uebergänge in der italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts darzustellen versucht. Bei dieser Gelegenheit unterzog er Burckhardts Auffassungen im Cicerone (freilich nicht auf Grund der Erstausgabe, was z. B. p. 86 zu einem irrtümlichen Schlusse führte) einer eingehenden Besprechung. „Es wird die Gotik immer zu sehr vom Standpunkt der Renaissance und diese zusehr vom Standpunkt der klassischen Antike her gesehen und beurteilt."

[547]) „Das Prinzip zur Charakteristik kann nur aus dem Grunde einer Psychologie geschöpft werden, die dem Geist der Innerlichkeit gerecht zu werden weiß", Reformvorschläge, p. 63. In der Art freilich, wie die so gewonnenen Eindrücke kunstgeschichtlich und vor allem ästhetisch ausgewertet werden, besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Schnaase und Schmarsow; vgl. Rothacker, Repertorium Bd. 41, 1919 p. 180 ff.

waren dagegen die positive Wertung der spätgotischen Baukunst und ihre Gleichsetzung mit der Malerei und Plastik. Im Gegensatz zu der seit der Romantik allgemein gebräuchlichen Hypothese bestritt Schmarsow fernerhin die Wichtigkeit der niederländischen Einflüsse für die Entwicklung der deutschen Malerei [548]). Mit seinem Epochenbegriff waren in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung endlich die gedanklichen Voraussetzungen geschaffen um das alte Bild von dem zerrissenen Charakter der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts, das von Vasari bis Schnaase das Urteil bestimmte, hinfällig zu machen [549]).

* * *

Die nächste Klärung der Anschauungen über das Wesen der Renaissance brachte im Jahre 1900 die denkwürdige Diskussion in der Kunstchronik [550]). Den Anlaß dazu bot eine Buchbesprechung von Georg Dehio [551]). Gegen Dehios Ansichten über den Begriff der Renaissance und den Charakter der nordischen Kunstentwicklung im 15. Jahrhundert verteidigte August Schmarsow seine Reformvorschläge. Dieser Auseinandersetzung „über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik" ließ sodann Heinrich Alfred Schmid einen Beitrag „über den Gebrauch des Wortes Renaissance" folgen. Die Unzulänglichkeiten und Gefahren, die sich notwendigerweise mit einer allgemeinen Verwendung des Renaissancebegriffes verbanden, gelangten auf diese Weise zu einer grundsätzlichen Erörterung und verliehen der Diskussion auf Jahre hinaus methodologische Bedeutung.

Um den wissenschaftlichen Meinungsaustausch gegen die beständigen Mißverständnisse zu schützen schlug *Georg Dehio* vor auf den allgemeinen Epochenbegriff zu verzichten. Zur Kennzeichnung des gemeinsamen Gegensatzes der nordischen und der italienischen Kunst gegen das Mittelalter hielt er den Begriff „neuzeitliche Kunst" für genügend. Dabei erklärte auch Dehio zu Beginn seiner Betrachtung ähnlich wie Schmarsow in den Reformvorschlägen: „die Kunst des 15. Jahrhunderts ist auch im Norden nicht mehr einfach Mittelalter, sie befindet sich zum italienischen Quattrocento nicht im Gegensatz, wie man es früher darzustellen liebte, sondern in Parallele" [552]). Auch wies er als erster auf die Unzulänglichkeit hin die Entstehung der neueren Kunst aus der Wirksamkeit von Realismus und Individualismus allein erklären zu wollen [553]). Allein es zeigte sich bald, daß Dehios damalige Ansichten über das Wesen der Renaissance doch auf einer zu schmal begrenzten Grundlage erwachsen waren. Denn bestimmend für seine Beurteilung des Epochenbegriffes und für die Wertung der italienischen Renaissance war das Verhältnis zur Antike [554]). Im Gegensatz zu Burckhardt maß Dehio den „unmittelbaren Entlehnungen" in den „tektonischen Künsten" eine entscheidende Funktion zu bei der Entwicklung der neueren Baukunst in Italien. Für die Malerei

---

[548]) Reformvorschläge, p. 64. „Die bequeme Hypothese vom niederländischen Einfluß, der jeden Fortschritt erklären sollte, beginnt zu weichen und wird auf beweisbare Einzelfälle zurückgedrängt durch die Ueberzeugung, daß auf deutschem Boden an den verschiedensten, oft den vom niederländischen Verkehr entlegensten Stellen zu gleicher Zeit dieselbe Richtung eingeschlagen wird."

[549]) Reformvorschläge, p. 60—61: „Der Nachweis einer reichen Architektur, die den Namen „deutsche Frührenaissance" für sich beanspruchen darf, berichtigt auf einmal das Verhältnis der Künste, das sich verschoben haben sollte, ohne daß wir erfahren hätten, weshalb, und wie es zugegangen."

[550]) Kunstchronik 1900 N. F. Bd. 11, Sp. 273 ff, 305 ff; 417 ff; 468 ff. Dehios Beitrag wieder abgedruckt (unter Weglassung der eigentlichen Rezension und Beifügung eines neuen Schlußwortes) in „Kunsthistorische Aufsätze" 1914 p. 49 ff.

[551]) Kurt Moriz-Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins, 1899.

[552]) Kunstchronik 1900 Sp. 174.

[553]) „Ihre Wichtigkeit für die Renaissancekunst ist längst erkannt. Aber unmöglich können sie allein die Renaissance zur Renaissance machen, wie es auch nicht die Renaissance allein ist, die auf sie Anspruch erheben kann." Kunstchronik 1900 Sp. 275.

[554]) „Die heute beliebte Meinung von der Unerheblichkeit der Antike für die genetische Erklärung der Renaissance ist ebenso einseitig, wie früher ihre Ueberschätzung." Kunstchronik 1900 Sp. 275 ff. Die gegenteilige Ansicht vertraten bekanntlich vor allem Courajod und Thode.

und Plastik mußte er zwar die Unerheblichkeit der sichtbaren Beeinflussungen zugeben. „Aber — so fragte er — gibt es nicht auch freiere, indirekte und imponderable Einflüsse, wo Maler und Bildhauer in innigem Einvernehmen, ja oft in Personalunion mit der Architektur ihre Werke schufen, wie könnten sie von dem antiken Geiste unberührt geblieben sein?" Unter Berufung auf Burckhardts kulturgeschichtliche Charakterisierung der Italiener als eines halbantiken Volkes glaubte Dehio für die Entwicklung der neueren italienischen Kunst einen maßgeblichen Einfluß der Antike annehmen zu dürfen [555]). Sein Renaissancebegriff beruhte auf der alten kosmopolitischen Bewertung der italienischen Kunst. Die schließliche Befreiung vom Mittelalter konnte daher dem Norden nur mit italienischer Hilfe gelingen [556]).

In einer Entgegnung wandte sich *August Schmarsow* gegen Dehios Ueberschätzung der antiken Einflüsse auf die italienische Renaissance. Ihre Mitwirkung bei der Entwicklung der italienischen Kunst und Kultur anerkannte er auch hier in einem ähnlichen Maße wie Burckhardt. Sein Bestreben ging wiederum darauf aus die italienische Renaissance in der allgemeinen europäischen Entwicklung einzuordnen, die gleichzeitige Kunst und Kultur im Norden unabhängig von den italienischen Gesichtspunkten zu würdigen und die gemeinsamen Elemente beider Entwicklungen herauszustellen. Realismus und Individualismus erschienen ihm als die Kräfte, die im Norden und Süden im Anschluß an die mittelalterliche Tradition auf verschiedenen Bahnen das Neue schufen [557]). Die Ansichten von Dehio und Schmarsow widersprachen sich hinsichtlich der ganzen Epoche und des Charakters der italienischen Renaissance. Die Meinungsverschiedenheit war in doppelter Hinsicht grundsätzlicher Art. Sie beruhte auf einem Gegensatz in der allgemeinen Geschichtsbetrachtung. Dehios Klassizismus hatte eine positivistische Begründung, Schmarsow argumentierte wie Hotho als Geschichtsphilosoph für die autonome organische Erklärung. Andererseits entsprang sie einem Mißverstehen der methodologischen Absichten, die mit der Bezeichnung Renaissance verfolgt wurden. Aehnlich wie Schnaase sah Dehio die künstlerische Entwicklung des Nordens im 15. Jahrhundert ebenfalls noch im alten historiographischen Rahmen als ein wider-

---

555) „Was man sonst mit dem unbestimmten Ausdruck „reinere Schönheit" der italienischen Renaissance als Vorzug vor der nordischen zugesteht, ist eben diese noch unverbrauchte Erb- und Stammesanlage." Für die neuere Kunstentwicklung im Norden galten daher nach Dehios Ueberzeugung dieselben Ziele wie für den von der Antike begünstigten Süden. Da aber im Norden „der durch das ganze Mittelalter hindurch gegangene Strom antiker Rezenption eben beim Eintritt in das 15. Jhd. bis auf den letzten Tropfen aufgebraucht und vertrocknet" war, so erblickte er darin „mit einen Grund, weshalb der italienischen Kunst die Ueberwindung des Mittelalters so viel leichter und folgerichtiger gelang als der nordischen". Kunstchronik 1900 Sp. 276. An einer anderen Stelle heißt es sogar vom 15. Jhd.: „In keinem Jahrhundert von Karl dem Großen bis auf Wilhelm I ist die deutsche Kunst von der antiken durch einen so weiten Abstand getrennt gewesen, wie in diesem." — Für die Wirksamkeit klassizistischer Maßstäbe zu Ende des 19. Jhds. vgl. Waetzoldt, Bd. 2, p. 219 ff.

556) „Am Ende des 15. Jahrhunderts waren Norden und Süden weiter auseinander als sie es am Anfang desselben gewesen waren. Der Norden fühlte sich zurückgeblieben, er setzte schließlich neue Hoffnungen auf die „antikische" Art." Als Dehio später den Beitrag mit einem neuen Schlußwort in den Sammelband seiner „Kunsthistorischen Aufsätze" aufnahm, war er von diesem allzu begrenzten Standpunkt abgekommen. In dem Zusatz befindet sich die bedeutsame Wendung: „Der Weg der Entwicklung geht von der Spätgotik in gerader Linie zum Barock, an der Renaissance vorbei, öfters durch Flankenangriffe der Renaissance beunruhigt, aber nie von ihr ganz durchbrochen." p. 60.

557) Das Neue in der Kunst des Nordens und Südens „kann kulturgeschichtlich nur als die Wiedergeburt des ganzen Menschen in alle seine natürlichen Rechte gefaßt werden, und der Höhepunkt als harmonische Entwicklung aller Anlagen, zu glücklichstem Zusammenwirken seiner physischen und psychischen Kräfte, wie es in der kurzen Blüte der Hochrenaissance erreicht wird. In verschiedener Hinsicht noch schärfer formuliert war Schmarsows Replik im Repertorium (Bd. 23, 1900 p. 290—298. „Zur Beurteilung der sogenannten Spätgotik"). „Wer seine Begriffe von „italienischer Renaissance" unter der Voraussetzung gebildet hat, sie sei im Wesentlichen eine „Wiedererweckung des Altertums", ihre Kunst besonders eine „Nachahmung der Antike" gewesen, der beachtet von vornherein das Reproductive und Retrospective mehr als die vorwärtstreibenden Mächte der eigenen Schöpferkraft in der neuen Generation."

spruchsvolles Gebilde [558]). Dehio wollte eine zu enge Parallelisierung der nordischen und italienischen Kunstentwicklung vermeiden, während andererseits Schmarsow über die anerkannten Unterschiede hinaus die allgemeinen Uebereinstimmungen der Entwicklungsstadien und den gemeinsamen neuzeitlichen Charakter betonen wollte [559]).

Um hierüber endlich Klarheit zu verschaffen, schlug *Heinrich Alfred Schmid* in seinem Votum vor, das Wort Renaissance im Sinne von Jacob Burckhardt [560]) in bewußter stilbegrifflicher Beschränkung lediglich für die italienische Kunstgeschichte und „für den Stil, der sich von Italien aus über die Welt verbreitete", zu verwenden [561]). Neben dieser mehr praktischen Ueberlegung sprach noch die Erwägung mit, daß man den Ausdruck Renaissance nur dann ausschließlich als „Periode der Wiedergeburt des natürlichen Menschen" verstehen könnte, „wenn man sich vorerst darüber zu einigen vermöchte, daß weder im Süden noch im Norden die Antike auf die Kunst irgend einen Einfluß" gehabt hätte, was nach Ansicht des Verfassers selbstredend undenkbar war. Denn gerade in diesem Punkte vertrat Schmid im Gegensatz zu Schmarsow die „Auffassung, daß die Mitwirkung der Antike nicht nur bei der Architektur, wie Dehio annahm, sondern auch bei der Entwicklung der Malerei und Plastik in Italien weitaus größer" und daher für den Renaissancebegriff von entscheidender Bedeutung gewesen sei [562]). Schmid verwies zu diesem Zweck u. a. auf die der italienischen Renaissance eigenen neuen Bewegungsgegensätze in der Darstellung des Menschen [563]). Gegenüber Schmarsow bestritt er nicht, „daß um 1400 eine neue Epoche beginnt", wohl aber wandte er sich gegen deren Bezeichnung als Renaissance. Trotz der weitgehenden Anerkennung der antiken Einflüsse im Aufbau der italienischen Kunst aber waren seine Anschauungen von denjenigen Dehios doch wesentlich unterschieden. Denn die Berücksichtigung „der verschiedenen historischen Erscheinungen, die heute bei der Nennung des Namens Renaissance ernstlich in Betracht kommen", bildete eine selbstverständliche Voraussetzung für seine Schlüsse. „Die Stile der bildenden Kunst haben ihr eigenes Leben". Damit anerkannte auch Schmid die Berechtigung der „heimischen Maßstäbe". Seine kunstgeschichtliche Betrachtung wurde von Anfang an durch das entwicklungsgeschichtliche Prinzip bestimmt und richtete sich daher umsomehr auf die organischen Zusammenhänge des zeitlich und national umgrenzten künstlerischen Schaffens [564]). Für die Bewertung der nordischen Kunst des 15. Jahrhunderts wurde infolgedessen vor allem auf deren Ziele abgestellt, denn „die Unterschiede des Wollens zwischen Norden

---

[558]) Bezeichnend dafür ist z. B. die Wendung: In der nordischen Kunst „machte, nach kräftigstem Einsatz mit den Sluter und van Eycks, das moderne Prinzip nur fragmentarische und stockende Fortschritte". Kunstchronik 1900 Sp. 276.

[559]) Schmarsow: „Durchgehends macht sich in Dehio's Bedenken ein Fehler bemerkbar: er sondert nicht hinreichend die „Periode der Kunstgeschichte" als historische Einheit, auf deren Charakteristik es mir ankommt, von dem „Stil", insonderheit dem Stil in den tektonischen Künsten." ibid. Sp. 422; vgl. fernerhin Schmarsow Repert., p. 298.

[560]) Die Kunstwerke der Belgischen Städte, 1842 p. 8; vgl. p. 139 Nr. 1.

[561]) „Da die Stile der bildenden Kunst ihr eigenes Leben haben und mit einer Weltanschauung oder Kulturepoche nicht so ohne weiteres verschwinden, ist es unter allen Umständen vorteilhaft, für sie eigene Namen zu haben." Kunstchronik Sp. 470.

[562]) „Antike Kunstelemente haben im Süden tatsächlich eine Wiedergeburt erlebt. Es hat auch in Malerei und Plastik neben einer allgemeinen, heute nicht mehr zu bemessenden, noch eine ganz bestimmte Einwirkung seit dem Beginne des 15. Jhds. schon stattgefunden." Kunstchronik, Sp. 470.

[563]) Da dieses neue Darstellungsprinzip z. B. „bei *Donatello* in dem Moment auftritt, wo er mit der Antike, bei *Dürer* und *Burgkmair* in dem Moment, wo sie mit der italienischen Kunst in Berührung" kommen, so war für Schmid die Wirkung des antiken Einflusses schlagend erwiesen. „Die Aufnahme dieses Belebungsmittels durch die italienische Renaissance scheint mir von ebenso fundamentaler Bedeutung wie die Herübernahme der antiken Bauformen." Kunstchronik 1900 Sp. 471.

[564]) Das Problem der Generationen, die entwicklungsgeschichtlichen Uebereinstimmungen zwischen Norden und Süden, verwandte Erscheinungen in der Kunst ferner Kulturen und Zeiten fanden in seiner schriftlichen und mündlichen Darstellung schon frühzeitig Beachtung; vgl. hierzu den Abschnitt über Heinrich Wölfflin. Die Zusammenhänge sind offensichtlich und eine mündliche Mitteilung von Prof. H. A. Schmid bestätigte sie vollends.

und Süden sind im 15. Jahrhundert doch wohl etwas größer gewesen, als man heute allgemein anzunehmen geneigt ist" [565]). Die antiken Einflüsse wurden also nicht mehr von einem klassizistischen Standpunkte aus beurteilt, ihre Feststellung ergab sich vielmehr auf dem Wege einer positivistischen Stilkritik [566]). Die zur Erhärtung der antiken Einflüsse herangezogenen formalen Erscheinungen bildeten freilich nur zum Teil den neuen Stil der italienischen Renaissance. Neben der formalen Auswirkung der neuen Bewegungsgegensätze auf die ganze Komposition kam es wesentlich auf die Beschaffenheit des Geistes an, der die fremden Anregungen aufnahm und verarbeitete. Die geistigen Grundlagen der Stilbildung hatte indessen Schmarsow bereits so ausführlich dargelegt, daß sie von Schmid in der eigenen positivistisch-stilkritischen Beweisführung als bestehend vorausgesetzt werden durften [567]). Die damalige Diskussion in der Kunstchronik nimmt in der Entwicklung des Renaissancebegriffes und der deutschen Kunstgeschichtsschreibung bereits einen historischen Platz ein. Es ist aber geistesgeschichtlich reizvoll und nicht unwichtig daran zu erinnern, daß gerade jene an der Diskussion beteiligten Forscher durch ihre eigenen Werke für den Ausbau der Geschichtsschreibung über die deutsche Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, und mithin auch für den von ihnen so lebhaft diskutierten Epochenbegriff, Entscheidendes leisteten [568]).

Die Ansichten von August Schmarsow wurden im Anschluß an diesen Meinungsaustausch von *Richard Streiter* nochmals kritisch vorgenommen. In klarer Erfassung der geistesgeschichtlichen Situation hat Streiter die einzelnen Thesen der „Reformvorschläge" auf ihre ästhetische und geschichtliche Berechtigung hin untersucht [569]). Schärfer als es

---

[565]) Um diese Erkenntnis zu fördern, schien es H. A. Schmid rätlich, auf die allgemeine, epochenmäßige Verwendung der Bezeichnung Renaissance zu verzichten, weil man eben bei dem Worte „Renaissance" nie an das allein denkt, was der Norden vor dem italienischen Einfluß schon gekonnt und besessen hat". Sp. 469.

[566]) vgl. z. B. H. A. Schmid, Ueber objektive Kriterien der Kunstgeschichte, Repertorium, Bd. 19, 1896 p. 269.

[567]) Es zeigte sich freilich späterhin, daß diesen gedanklichen Voraussetzungen der damaligen kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise wiederum selbst nur ein beschränkter, zeitbedingter und relativer Wert zukomme. Denn sowohl Dehio als auch Schmarsow und Schmid gingen von der Ueberzeugung aus, die Entwicklung der neueren abendländischen Kunst lasse sich begreifen als „das unausgesetzte Bemühen zu Gunsten der sinnlichen Anschauung und der Darstellung wirklicher Werte des Daseins, in den Dingen um uns her, wie in des Menschen Gestalt" (Schmarsow). — Die aus der Antike hergeleiteten neuen Bewegungsgegensätze der Figuren, die symmetrische Gliederung und die linearperspektivische Klärung der Komposition erschienen daher von umso größerer Bedeutung, denn „schließlich dreht sich aller Fortschritt in der Darstellung des Menschen darum, den Schein des Lebens zu erhöhen, die gotischen Figuren sind auch wieder belebter als die romanischen, und der Schluß des 14. Jahrhunderts stand unmittelbar vor jener Neuerung" (Schmid).

[568]) Die „Baukunst der Renaissance in Deutschland" von Gustav von Bezold (Handbuch der Architektur, 2. Teil Bd. 7, 1900) bot zur begrifflichen Klärung des Renaissanceproblems nicht viel Neues. Sie beschränkte sich von vorneherein auf die stilistische Untersuchung und Beschreibung der eigentlichen Renaissancebauten und ging in der geschichtlichen Charakterisierung der deutschen Kunst nicht über die Auffassungen von Dohme hinaus. Die Problematik der künstlerischen Entwicklung trat in diesem hauptsächlich für Architekten bestimmten Buch natürlich in den Hintergrund.

[569]) „Gotik oder Renaissance?" Beilage zur Allg. Zeitung 1901, Nr. 103—105, wieder abgedruckt in den Ausgewählten Schriften, 1913 p. 154—180, ebenda eine Rezension von Kurt Moriz-Eichborn (p. 181—204). Bezeichnenderweise finden sich bei Streiter auch Ansätze zu einer historiographischen Betrachtung des Renaissancebegriffes (vgl. p. 166 ff, 172 ff, 200 ff). Gegenüber Schmarsows Theorie von der Architektur als Raumgestalterin machte Streiter vor allem geltend, daß ihr nur der beschränkte Wert zukomme, vor der Einseitigkeit der Semper'schen Theorie zu schützen. Raumgefühl und Formgefühl wollte Streiter nicht von einander getrennt wissen, denn „in Wirklichkeit haben wir es nur mit einem allgemeinen Formgefühl zu tun, das auf Grund der (prinzipiell) gleichen ästhetischen Faktoren der Raumanschauung sich betätigt, gleichviel, ob es um den abstrakten Raumausschnitt, also um den „leeren" Innenraum des Bauwerkes, oder um die von der Materie der Baustoffe erfüllten Raumgebilde der äußeren Umschließung sich handelt" (p. 160 ff). Auch lehnte Streiter die These ab, daß die Hallenkirchen des 14. und 15. Jhds. „als Schöpfungen eines neuen Raumgefühls bereits den Beginn der Renaissance anzeigten" (p. 164). In Uebereinstimmung mit H. A. Schmid setzte er sich ebenfalls für die Beschränkung des Renaissancebegriffes auf jene Kunst ein, die stilistisch mit der Antike in Beziehung gesetzt werden könne. ibid. p. 202 und Anmerkung 73 ad. p. 202.

in der bisherigen Diskussion geschehen war, unterschied er die einzelnen Fragenkomplexe des Renaissancebegriffes. Er sonderte die Versuche zu einer organischen Betrachtung der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts von dem Bestreben die kunstgeschichtliche Untersuchung einem nationalen Standpunkt unterzuordnen. Schmarsow wurde ausdrücklich eingeräumt, „daß die Forderung, die Spätgotik dürfte nicht nur unter dem Gesichtspunkt des Sich-Auslebens, der Entartung des Stiles betrachtet werden, sondern auch unter dem Gesichtspunkt der Umbildung zu Neuem, der Weiterentwicklung, durchaus begründet und sehr beherzigenswert ist" [570]). Geistesgeschichtlich erkannte er aber zugleich auch die Vorstufen zu dieser Anschauung in der vorangegangenen Kunstgeschichtsschreibung bei Dohme und Gurlitt [571]). Den nationalen Standpunkt wollte er in bedingtem Maße, d. h. so weit er dem Verständnis der organischen Einheit und Eigenart förderlich sei, gelten lassen [572]). Da aber seine kunstgeschichtliche Betrachtungsweise noch deutlich unter der Herrschaft der absoluten klassizistischen Maßstäbe stand, hatte für ihn die Betonung des selbständigen Charakters der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts nicht denselben Erkenntniswert wie für Schmarsow. Die eifrige Verfechtung der selbständigen Entwicklung der deutschen Kunst in den „Reformvorschlägen" erschien ihm daher im Grunde als überflüssig [573]). Für Streiter ergab sich zwangslos aus seiner ästhetischen Ueberzeugung die Formel: „die Gotik gab der Norden dem Süden, später gab der Süden dem Norden die Renaissance. Beide Stile waren nur in ihrer Heimat echt" [574]). Die Ablehnung des Epochenbegriffes von Schmarsow beruhte bei Streiter, trotz aller sachlichen Argumente, letzten Endes auf dem Bestreben der italienischen Renaissancekunst die Vormacht in der neueren Entwicklung zu wahren [575]).

Carl Neumann lenkte dann zum ersten Mal deutlich die Aufmerksamkeit auf die innere Verknüpfung des offiziellen Renaissancebegriffes mit den beschränkten und einseitigen Grundlagen des zeitgenössischen Bildungsideales. Er verwies auf die historische Bedingtheit der Anschauungen Burckhardts, gliederte dessen „Kultur der Renaissance" historiographisch in die geistesgeschichtliche Entwicklung ein, die mit Heinses „Ardinghello" begann, in Goethes Uebersetzung des Benvenuto Cellini und im jungen Deutschland mit Gutzkow und Heine ihre Fortsetzung fand und seit 1860 durch Burckhardt zur allgemeinen Herrschaft gelangte [576]). Diese Herleitung des herrschenden Renaissancebegriffes aus dem Neuhumanismus der deutschen Klassizisten und der Versuch, die italienische Renaissance als Teilstück im großen, weltgeschichtlichen Zusam-

---

[570]) Ausgewählte Schriften, 1913 p. 166.

[571]) Streiter hat die Ansichten Gurlitts (ibid. p. 167 ff, 173 ff) ausführlich besprochen. Auch Gurlitt bekannte sich zur strengen stilbegrifflichen Interpretation der Renaissance, unterschied aber davon die unabhängig betrachtete deutsche Kunst, die er unter dem Zeichen der Reformation der italienischen Kunst gegenüberstellte, worüber sich Streiter nur mit Zurückhaltung äußerte.

[572]) „Vaterländische Gesinnung kann und darf zum Ausdruck kommen, jedoch nur so, daß der freie Blick für die Wahrheit dadurch nie getrübt wird. In unserem Falle nun möchte man offenbar der nordischen Kunst, insbesondere der deutschen, die in der Erforschung und liebevollen Beurteilung so lange hinter der italienischen hat zurückstehen müssen, eine Ehre erweisen, indem man in ihr eine eigene, selbständige, von Italien unabhängige „Renaissance" zu konstruieren suchte. Damit wird aber weder der kunstwissenschaftlichen Erkenntnis genützt noch dem nationalen Standpunkt wirklich Rechnung getragen" (ibid. p. 179).

[573]) „Daß die Kunstentwicklung des Mittelalters in den westeuropäischen Kulturländern einesteils mit einer gewissen Selbständigkeit, anderenteils wieder unter mannigfacher gegenseitiger Beeinflussung in einer im großen Ganzen gleichartigen Vorwärtsbewegung sich vollzog, und daß diese Bewegung in Italien langsam und stetig, im Norden später und unvermittelter in die Renaissance einmündete, hat bisher wohl kaum jemand bezweifelt" (ibid. p. 176).

[574]) Ausgewählte Schriften, 1913 p 180.

[575]) „Man hüte sich vor dem Schematismus, eine zeitlich und stilistisch stimmende Parallele zwischen dem Norden und dem Süden herausfinden zu wollen!" (Ausgewählte Schriften, p. 180).

[576]) Byzantinische Kultur und Renaissancekultur. Vortrag, gehalten auf der Versammlung Deutscher Historiker zu Heidelberg am 16. April 1903. — Wieder abgedruckt in Hist. Zeitschr. Bd. 91, 1904 p. 216—232. Die nachfolgende Forschung hat die Beziehungen Burckhardts zum jungen Deutschland nicht mehr so hoch eingeschätzt.

menhang der Mittelmeerkulturen zu begreifen, bildeten den charakteristischen Gehalt seines Vortrages an der Versammlung deutscher Historiker zu Heidelberg im Jahre 1903.

Neumann ging in seiner Untersuchung vom Vergleich der byzantinischen Kultur mit der abendländischen Renaissance aus und kam zum Ergebnis, daß der byzantinische Staat sowohl in kultureller als auch in politisch verfassungsrechtlicher Beziehung dem Christentum und Barbarentum gegenüber siegreich blieb, dank öfters sich wiederholender Renaissancen der Antike. Die eigentliche byzantinische Kunst und Kultur, ihre Eigenart und der Verlauf ihrer Entwicklung blieben dabei, weil vorläufig zum größten Teil in ihrem Wesen noch nicht bekannt, außerhalb der Betrachtung. Neumann blieb somit in einem entscheidenden Punkte den Beweis für die allgemeine Gültigkeit seiner Anschauungen schuldig [577]). Er bewertete die byzantinischen Renaissancen vornehmlich soziologisch, als reaktionäre Maßnahmen der regierenden Oberschicht zur Erhaltung der eigenen Position [578]). Grundsätzlich anderer Art schien ihm die Bedeutung der antiken Einflüsse für die abendländische Kunst zu sein, was bereits darin zum Ausdruck gelangte, daß er das Wort Renaissance hier in weitem kulturbegrifflichem Sinne zur Bezeichnung der gesamten neuzeitlichen Kulturerscheinungen des Abendlandes verwendete. Das bereits von Schnaase, Courajod, Thode und Schmarsow besonders betonte allmähliche organische Herauswachsen der neuzeitlichen Kunst aus der mittelalterlichen galt für Neumanns Anschauungen als selbstverständliche Voraussetzung. Er ging sogar noch weiter und stellte das Abendland als organische Einheit Byzanz gegenüber [579]). Aus dieser auf das Ganze gehenden Betrachtungsweise ist es auch verständlich, daß sich Neumann bei seiner Darlegung wenig um die Epochenbegriffe Mittelalter und Neuzeit kümmerte und von der Renaissance als dem „Reifwerden mittelalterlicher Kultur"

---

[577]) Zur Frage der byzantinischen Renaissancen vgl. kritische Besprechung von Neumanns Vortrag durch Karl Krumbacher in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. 13, 1904 p. 275—276; August Heisenberg, Das Problem der Renaissance in Byzanz, Hist. Zeitschrift Bd. 133, 1926 p. 393—412; G. Rodenwaldt, Das Problem der Renaissancen (Vortragsreferat), Archäologischer Anzeiger Bd. 46, 1931 Sp. 318—338. Krumbacher anerkennendes Urteil über die Thesen von Neumann („Zweifellos liegt diesen Ausführungen, wenn sie auch zu radical sind, viel Richtiges zu Grunde") ist von der nachfolgenden Forschung bestätigt worden.

[578]) „Vorenthalten konnten sie dem Christentum und dem Barbarentum die Freiheit; lähmen konnten sie; aus sich selbst aber haben sie kein Neues und kein Verheißungsvolles erzeugt." Separatdruck, p. 32.

[579]) Die grundlegende Bedeutung dieser Gedankengänge wurde allgemein freilich nur langsam anerkannt — wenigstens in der Kunstgeschichtsschreibung — denn die Besprechung Krumbachers und die geistesgeschichtliche Würdigung durch Walter Goetz (Hist. Zeitschrift Bd. 98, 1907 p. 50) blieben vorerst ohne Beachtung. Man bezeichnete sie sogar noch vor kurzer Zeit als eine „mittelalterlich-germanische Kriegserklärung" (Borinski, Sitzungsber. d. Bayer. Akad., 1919 p. 11). Neumann hatte nämlich darauf hingewiesen, daß im Abendlande infolge der größeren Freiheit, die hier Christentum und Barbarentum von Anfang an bei der Bildung der neuen Kultur besaßen, ein gegenüber der byzantinischen grundsätzlich anderes Gebilde entstanden sei. Einerseits behielt das Barbarentum bis über die für das Werden der abendländischen Kultur entscheidenden Jahrhunderte hinaus seine ursprünglichen Rechtssätze unverändert bei, andererseits verstand es die römische Kirche, in diesen neuen Staaten ihre Unabhängigkeit zu wahren. Auf diese Weise behauptete die neu aufblühende Kultur, trotz aller Rezeptionen antiker Elemente, ihre Eigenart, und die Unabhängigkeit der Kirche ermöglichte die Entwicklung eines von der Antike und Byzanz verschiedenen Denkens. „Hiermit war in dem Menschen eine Freistatt gegründet, die von keiner äußeren Zwangsgewalt erreicht und verletzt werden kann. Diese Möglichkeit eines neuen Menschen, eines von keiner Polis und von keinem Cäsar, auf die Länge aber auch von keinem Pontifex ganz in Bande zu schlagenden Menschen, dieser Freiheit des neuen Christenmenschen kam der Freiheitsdrang des Barbarentums entgegen. Eine neue Psyche ist im Mittelalter erwachsen, erzogen und gebildet worden" (ibid. p. 33). Borinski nannte Neumann „einen intransigenten Bundesgenossen", der mit Burckhardts Tode „geschlossen einsetzenden nationalen Ablehnung der Renaissance". — „Auch hier vermag nur die Zeitströmung — des „Rembrandtdeutschen" — zu erklären, wie sie dazu kommt" (p. 9). Diese wenig ehrenvolle wissenschaftliche Charakterisierung von Neumanns Ansichten wird zum Glück durch die Geschichte der deutschen Kunstgeschichtsschreibung entkräftet. Denn Neumann bildete im Grunde lediglich wie Schmarsow und Thode die christlich-germanische Geschichtsauffassung von Schnaase und Ranke weiter!

sprach [580]). Mag er in seiner so erfrischend temperamentvollen Stellungnahme gegen den Begriff der Renaissance als einer Wiedergeburt der Antike die tatsächliche, zu mindest intellektuelle Bedeutung der antiken Einflüsse für die italienische Entwicklung allzu gering eingeschätzt haben, sein mannhaftes Bekenntnis bleibt trotzdem eine gute Tat. Im Grunde genommen hatte er gar nicht so unrecht, wenn er von einer „Clique" sprach, die durch ihr Prahlen mit der Antike „ihren Haß gegen die Barbaren und ihren Hochmut, als seien sie, die Italiener, von dem echten blauen Blut der Antike", zum Ausdruck brachte. Ebenso sicher ist es auch, daß die wissenschaftliche Forschung, infolge ihrer Abhängigkeit von den allgemeinen kulturellen Strömungen, den Behauptungen der Humanisten zu großes Vertrauen schenkte, selbst dann noch, als das ästhetische Erkenntnisvermögen bereits auf die mittelalterliche und neuere Kunst vorbereitet war. Diese Erwägungen mahnen zur Vorsicht gegenüber der laut gewordenen Kritik an Neumann, umsomehr als die Resultate der Berührung mit dem antiken Geiste von ihm richtig beurteilt wurden [581]).

Im Anschluß an die in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung bereits vertretenen Ansichten erblickte auch Neumann im Realismus die gemeinsame treibende Kraft für die gleichzeitige Entwicklung der neueren Kunst im Norden und Süden [582]). Die italienische Renaissance beurteilte er vor allem als Teilstück der selbständigen abendländischen Kulturentwicklung. Das christlich-germanische Prinzip wurde in den Vordergrund gestellt. Auch hielt Neumann noch an der negativen Wertung des Manierismus fest. An der italienischen Renaissance kritisierte er infolgedessen jene Elemente, die der späteren, unter italienischem Einflusse stehenden europäischen Entwicklung scheinbar die ungehinderte Entfaltung erschwerten. Burckhardts Renaissancebegriff anerkannte Neumann in den wesentlichsten Teilen. Die Entwicklung der Persönlichkeit und deren sinnliche Beziehungen zur realen Umwelt bildeten auch für ihn die Grundlagen des neuen Zeitgeistes. Aber im Unterschiede zur herrschenden Auffassung beschränkte er wie Thode den Bereich des Renaissancebegriffes nicht auf die Zeit seit 1400. Burckhardt selbst hatte ja zu dieser Durchbrechung der strengen Periodisierung den Anstoß gegeben [583]). Neumann brachte aber den Renaissancebegriff auch nicht mehr in einen Gegensatz zur

---

[580]) Es ist aber bereits ein gefährliches Wortspiel, wenn Neumann im „geheimnisvollen Blick und den zuckenden Mundwinkeln der Mona Lisa" die „spirituale Seele des Mittelalters" sieht, denn das kann doch nur dann einen Sinn haben, wenn mit dieser mittelalterlich spiritualen Seele nicht die historisch mittelalterliche, sondern die spezifisch abendländische Geistesart gemeint ist.

[581]) „Der Unterschied der tatsächlichen Renaissance (d. h. der Kulturepoche) und der vermeinten Renaissance (d. h. der humanistischen Periode) liegt so zu sagen in der Dosierung. So lange das Mittelalter in Italien lebendig und selbständig war, als zu Franz von Assisi und Giotto der Realismus des 15. Jahrhunderts als letztes Wort des reifgewordenen mittelalterlichen Menschen hinzukam, da wirkte die Antike als Ingredienz, als belebende Zutat höchst wohltätig. Ihr praktischer Erfolg in der Entdeckung der Welt, in der Verbreitung des Wissens um die Realien, ihr Schönheitssinn in der Richtung auf Vereinfachung gegenüber groteskem Ungeschmack — alle diese Geschenke der Antike haben der italienischen Kultur einen Vorsprung gegeben, der die anderen Völker als langsam und zurückgeblieben erscheinen ließ. Sobald die Antike aus einer Würze und Zutat sich in Körper und Fleisch italienischer Kultur umwandelte, so bald sie die Herrschaft an sich riß, ist sie eine Gefahr aller modernen Kultur geworden."

[582]) „Die neue Menschheit sieht mit neuen Augen. Nicht die Schönheitsschminke antiken Kunstgefühls sucht sie auf die Wirklichkeit aufzutragen, nicht mit einem traumhaft schönen Schleier die rauhe Wirklichkeit zuzudecken: ein neues Geschlecht sieht kühn dem Wirklichen ins Auge und es beginnt jener Realismus, der die Dinge und die Kunst gestaltet. Er ist derselbe bei den Italienern des Quattrocento wie bei den van Eycks in Flandern, bei den Deutschen und den Franzosen, und so sieht man wohl deutlich, nicht auf das Erwecken der Antike kommt es zunächst an, wovon ja im Norden in den Ursprüngen der Bewegung nirgends die Rede sein kann, sondern auf ein Reifwerden mittelalterlicher Kultur, die nun herrliche Blüten entfaltet." So ergaben sich für ihn schließlich als eigentliche Wurzeln des modernen Individualismus die eigenen organischen Bestandteile der abendländischen Kultur: Barbarenkraft, Barbarenrealismus und das christliche Mittelalter. Eine etwas zugespitzte Formulierung, die indessen einer von kulturellen, religiösen und nationalen Voreingenommenheiten freien Ueberlegung wohl Stand zu halten vermag.

[583]) vgl. Carl Neumann, Jacob Burckhardt, 1927 p. 100, 111 ff.

mittelalterlichen Entwicklung, sondern gliederte ihn im organischen Gesamtablauf der Kultur ein. Statt der Unterschiede zum Mittelalter betonte er die Uebergänge [584]). Die Persönlichkeit der italienischen Renaissance und die nordische Freiheit des Christenmenschen waren zu Beginn der Neuzeit nicht unvermittelt, sondern in langsamer Umbildung aus einer früheren, eben der mittelalterlichen Persönlichkeit erwachsen. Neumanns Rede brachte auf der Grundlage der christlich-germanischen Geschichtsbetrachtung eine geschickte Zusammenfassung aller bisherigen Einwände gegen den traditionellen Renaissancebegriff. Auf den Wegen von Schnaase, Courajod, Thode und Schmarsow weiterschreitend gelangte Neumann zur Verschmelzung der beiden Teilstücke der abendländischen Kultur. Mittelalter und Renaissance mögen in sich noch so viele Gegensätze bergen, im Wesentlichen sind sie doch die miteinander verbundenen Etappen ein und derselben Entwicklung.

[584]) Walter Goetz, Hist. Zeitschrift Bd. 98, 1907 p. 50: „In diesen Anschauungen ist zum ersten Male Mittelalter und Renaissance versöhnt; die von den Humanisten künstlich geschaffene und auch von Burckhardt nicht überbrückte Kluft ist beseitigt; an Stelle des schroffen Gegensatzes im ganzen Wesen ist nur eine durch die Entwicklung der Zeiten bedingte geistige Veränderung mit enger Verwandtschaft in den Grundlagen getreten."

Die Besinnung auf die Grundlagen der deutschen Kunstgeschichtsschreibung.

Die Kunstgeschichtsschreibung war um 1900 im Begriffe die Fesseln der positivistischen Detailuntersuchung zu sprengen, sie verlangte nach der Erkenntnis der großen Zusammenhänge, sie wollte die gesammelten Erfahrungen allgemein und weltanschaulich auswerten. Es fehlte indessen an den Maßstäben und Grundlagen um sich über diese weitausgreifenden Absichten wissenschaftlich verständigen zu können. Es gebrach an der notwendigen Differenzierung der kunstgeschichtlichen Erkenntnisformen und mangelte am geordneten Wissen und auch am Sinn für eine genetische Betrachtung der einzelnen Kulturen. Die Lösung kam von zwei verschiedenen Punkten her. Die Wienerschule lenkte unter Wickhoff und Riegl die Aufmerksamkeit auf den „dunklen Weltteil auf der Karte der kunstgeschichtlichen Forschung" [585]). Sie erforschte von neuem die Uebergänge von der spätantiken Welt zur frühchristlichen, zeigte auch hier den Gang der Entwicklung und räumte endgültig die traditionelle Katastrophentheorie zur Seite. Die universale Blickrichtung aber, die von Herder bis zu Kugler, Burckhardt und Schnaase die deutsche Kunstgeschichtsschreibung bestimmte, hat Burckhardts Nachfolger auf dem Basler Lehrstuhl, *Heinrich Wölfflin*, der kunstgeschichtlichen Betrachtung wiederum dienstbar gemacht.

Heinrich Wölfflin wies der kunstgeschichtlichen Forschung neue und ergiebige Wege. Seine systematische Erfassung der künstlerischen Vorstellungsformen und der wissenschaftlichen Erkenntnisweise hat eine wohltuende Klärung des Arbeitsverfahrens bewirkt und den Boden der Forschung wesentlich gefestigt [586]). Bereits in dem frühen Aufsatze über „die antiken Triumphbogen in Italien" hat Wölfflin das Renaissanceproblem aufgegriffen und in den Hauptzügen grundsätzlich erörtert [587]). Schon hier handelte es sich darum das künstlerische Geschehen, losgelöst von der Persönlichkeit und den kulturellen Begebenheiten, aus der reinen Erfassung der formalen Elemente zu verstehen. Aber nicht wie es früher üblich gewesen war als das mehr oder weniger zufällige Ergebnis eines allgemeinen Strebens nach einem vorgefaßten absoluten Schönheitsideal, sondern als Ausdruck einer eigenen Gesetzen folgenden Entwicklung, die im tiefsten von der Umgebung unabhängig ist. Also eine Betrachtungsweise, welche die historische, kulturelle und psychologische Abklärung der Tatbestände zur Voraussetzung hat und nicht an die Stelle einer dieser Methoden zu treten vermag [588]). Eine Auseinandersetzung im Großen mit den verbleibenden letzten Fragen des künstlerischen Schaffens. Für Wölfflin konnten daher auch stilistische, historische und nationale Ab-

---

[585]) Alois Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, 1927 p. 2.

[586]) Geistesgeschichtlich will es nicht viel besagen, daß auch Wölfflins Anschauungen im Verlaufe ihrer Entwicklung wiederum einer gewissen Einseitigkeit verfielen, die aber nur dann gefährlich werden kann. wenn man das System höher schätzt als seinen Geist. — In einer großangelegten geistesgeschichtlichen Untersuchung hat Erich Rothacker (Repertorium Bd. 41, 1919 p. 168 ff) die geistigen Beziehungen von Wölfflins Anschauungen zu den Lehren der Wiener Schule klar umschrieben.

[587]) Die antiken Triumphbogen in Italien. Eine Studie zur Entwicklungsgeschichte der römischen Architektur und ihr Verhältnis zur Renaissance. Repertorium Bd. 16, 1893 p. 11 ff.

[588]) Gegenüber Rothacker ließe sich daher einwenden, daß die von ihm festgestellte Wandlung der Anschauungen Wölfflins von der Ausdrucksgeschichte zur engeren und strengeren Geschichte der bildnerischen Darstellungsprobleme zwar den Unterschied zwischen der „Klassischen Kunst" und den „Grundbegriffen" glücklich herausarbeitete, Wölfflins kunstgeschichtliche Betrachtungsweise aber gewaltsam unterteilte.

grenzungen der künstlerischen Entwicklung nicht endgültige Schranken bedeuten, denn für ihn war von Anfang an die Gesetzmäßigkeit der formalen Entwicklung einer jeden Kunst maßgebend. Von hier aus, d. h. durch die Erkenntnis der natürlichen Begrenztheiten des menschlichen Ausdrucksvermögens, kam Wölfflin zur Feststellung der Periodizität im künstlerischen Schaffen. Der Kontinuitätsbegriff, der bis dahin in der Kunstgeschichte die wissenschaftlichen Auffassungen zum mindesten durch die Aufrechterhaltung der absoluten antiken Norm vielfach beherrschte, war damit durchbrochen. An seine Stelle trat die gesonderte Betrachtung der einzelnen geschichtlichen Perioden als selbständiger Organismen. Unter Berücksichtigung der historisch bedingten stilistischen Unterschiede in der formalen Gestaltung erkannte Wölfflin beim Vergleich verschiedener Stadien sogleich den innerlich stets gleichartigen Ablauf der Entwicklungen [589]). Wölfflin hatte freilich bei diesen Ueberlegungen vorerst nur die Einheit eines Stiles z. B. der Gotik oder der Renaissance im Auge. Historiographisch interessant ist die Tatsache, daß sich Wölfflin bei der Formulierung der Periodizität des traditionellen Schemas der Dreigliederung des historischen Geschehens bediente. Als Renaissance betrachtete er in der italienischen Kunst lediglich jenen Abschnitt der Entwicklung, der sich stilbegrifflich mit der Antike in Beziehung setzen ließ. Infolgedessen sprach er bereits in diesem Aufsatze vom „Parallelismus von römischer Antike und italienischer Renaissance" und stellte damit die Betrachtung des Renaissance-Problems auf eine neue Basis. Fortan konnte es sich nicht mehr darum handeln das Wesen der Renaissance aus einer bestimmten Abhängigkeit von der Antike zu erklären, sondern nun galt es festzustellen, wie die Renaissance unter ähnlichen formalen Voraussetzungen gearbeitet hat [590]). In der Geschichte der „Klassichen Kunst", des „Goldenen Zeitalters der italienischen Kunst", wurden daher die Anfänge der italienischen Malerei miteinbezogen. „Am Anfang der italienischen Malerei steht Giotto" [591]). Die Entwicklung der neueren Kunst bekam auf diese Weise ihren natürlichen breiten Boden zurück. Die Renaissance erschien nicht mehr als die elementare und revolutionäre Tat der Generation um 1400.

Für die allgemeine Kunstgeschichtsschreibung über das 14. bis 16. Jahrhundert bot Wölfflins „Klassische Kunst" aber noch mehr. Die rein formale Betrachtung erfuhr eine psychologische Läuterung und logische Disziplinierung. Nicht mehr ein vorgefaßtes, durch die eigene Geistesbildung bedingtes Schema der ästhetischen Entwicklung oder ein absolutes und wesensfremdes Schönheitsideal bildeten fortan den Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Erklärung künstlerischer Schaffensprozesse. Für die nordische Kunst ergab sich daraus die Möglichkeit zu einer unmittelbareren Beurteilung. Wölfflin hat es außerdem auch glücklich vermieden die eigene Betrachtungsweise den Schulbegriffen Mittelalter und Neuzeit, Gotik und Renaissance zu unterwerfen [592]).

Die Schwächen und Gefahren seiner Lehre sind hinlänglich erörtert worden. Man verdächtigte aber Wölfflin ganz gewiß zu unrecht, wenn man ihm die Absicht zu einer Ueberschätzung der „Grundbegriffe" unterschob. Denn so natürlich es war, daß Wölfflin bei der Gewinnung und systematischen Ausbildung der Betrachtungsweise von den historischen Begleiterscheinungen der künstlerischen Entwicklungsprozesse abstrahieren mußte, ebenso selbstverständlich ist es aber auch, daß eine bloße Darlegung

[589]) „Eine spielerische Frühzeit; eine Periode der Classizität, in der man das locker Gefügte fester zusammenschließt, das Mannigfaltige vereinfacht, zur Größe und Gesetzmäßigkeit durchdringt; endlich eine Periode in der Auflösung, wo das Geformte sich dehnt und verschiebt bis zur offenen Dissonanz, wo die Formen Sinn und Bedeutung verlieren und nur noch als Elemente in einer Rechnung nach Maßen fortexistieren — ich sage, ein Auf- und Niedergang in solchem Sinn ungefähr wird bei jedem Stil der Kunstgeschichte zu beobachten sein." Repertorium Bd. 16, 1893 p. 27.

[590]) „Was den Parallelismus von römischer Antike und italienischer Renaissance lehrreich und interessant macht, ist, daß hier beiderseits der gleiche Formenapparat vorliegt" — und — „wie weit die Renaissance auf ihren verschiedenen Lebensstufen das stilistisch Verwandte in der Masse antiker Bauten frühern und spätern Ursprungs *erkannt* hat." vgl. Repertorium Bd. 16, 1893 p. 27.

[591]) Die Klassische Kunst, 1898[1] p. 7, 1924[7] p. 2.

[592]) Man betrachte daraufhin z. B. die Darstellung des Dürerbuches.

des gesetzmäßigen Verlaufes der künstlerischen Vorstellungsformen eine halbe Sache wäre ohne eine gleichzeitige gründliche Beherrschung der damit zusammenhängenden kulturellen Erscheinungen. Gerade im „Albrecht Dürer" hat Wölfflin dafür ein gutes Beispiel geboten. Das klare, beinahe überscharfe Bild von der Art dieses Künstlers wäre nicht denkbar ohne eine vorangehende umfassende historische Durchdringung des Problems.

Infolge der individualistischen Grundhaltung des 19. Jahrhunderts hat man in Wölfflins „Kunstgeschichte ohne Namen" zunächst nur die Verneinung der bisherigen Anschauungen erblickt und sogar geglaubt, Wölfflin wolle an Stelle der künstlerisch frei schaffenden Persönlichkeit die absolute Herrschaft der gesetzmäßigen Entwicklung setzen [593]). Wölfflin hat darauf in zwei Malen geantwortet und dabei die besondere grundsätzliche Bedeutung seiner Lehre und ihre Einordnung in die kunstgeschichtliche Betrachtungsweise unmißverständlich festgelegt [594]). Seine Ansichten bedurften indessen nicht der besondern Rechtfertigung. Für die Geschichtsschreibung über die altdeutsche Kunst erwuchs aus der exakten begrifflichen Beschreibung der im Kunstwerk zur Darstellung gelangten optischen Vorstellungsformen alsbald ein bedeutender Nutzen.

[593]) Vor allem R. Kautzsch, Der Begriff der Entwicklung der Kunstgeschichte (vgl. Besprechung durch F. Hoeber im Repertorium Bd. 46, 1919 p. 186 ff) und Benedetto Croce, die Theorie der Kunst als reiner Sichtbarkeit, 1911 (Jahrb. f. Kunstgeschichte Bd. IV (XVIII), 1926, übersetzt und eingeleitet von Julius von Schlosser).

[594]) Das eine Mal geschah dies in dem Eröffnungsbändchen der „Bibliothek der Kunstgeschichte" (hrg. v. Hans Tietze) 1921 p. 7—11, 14—15 und das andere Mal im Vorwort zu den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" z. B. 1923[9] p. X.

Die neue Würdigung der altdeutschen Kunst.

Verfolgt man den Gang der deutschen Kunstgeschichtsschreibung und gibt man sich dabei ganz dem Erlebnis ihrer allmählichen inneren Entfaltung und Befreiung hin, so wird die Zeit nach 1900 einen ebenso starken Eindruck hinterlassen, wie das Auftreten von Burckhardt und Schnaase, von Wackenroder und Waagen, vom jungen Goethe und dem Sturm und Drang. Nur wer die Geschichte der altdeutschen Malerei von *Ernst Heidrich* im Zusammenhang dieser ganzen Entwicklung liest, wird die geistige Leistung des Werkes und seine Bedeutung als Markstein auf dem langen und vielfach gekrümmten Weg dankbar ermessen können. Heidrich war der würdige Schüler Wölfflins. Es war ein gütiges Geschick, das diese zwei Menschen in jener Zeit zusammenführte, als Wölfflin, herkommend von der italienischen Klassik, sich eben mit Dürer beschäftigte und so dem Schüler, dessen Geist durch die Bekanntschaft mit der Tiefe und Größe der Reformation die erste Formung erhalten hatte, lebendige, dem innersten Sehnen entsprechende Werte zu bieten vermochte [595]).

Die andersartige Verwurzelung der kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise bei Heidrich ist von der geistesgeschichtlichen Forschung des öfteren erwähnt und erläutert worden [596]). Heidrich hat sich selbst darüber schon frühzeitig Rechenschaft gegeben. Bereits in der Geschichte der altdeutschen Malerei legte er Wert auf die geschichtliche Fundierung der kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise: „Der Eindruck des Kunstwerks als lebendige Totalität, so wie er in der altdeutschen Malerei verstanden worden ist, und damit auch die von den Künstlern angewandten Formen erklären sich erst aus einer historischen Gesamtanschauung der Zeit" [597]). Die positivistische Stilkritik und das Sammeln und Ordnen der antiquarischen Tatsachen befriedigten ihn nicht. Seinem historischen Sinn widersprach auch die vorwiegend ästhetische Auswertung der kunstgeschichtlichen Betrachtung durch Wölfflin. Obwohl, oder vielmehr gerade weil Heidrich durch Wölfflin für die kunstgeschichtliche Betrachtung der altdeutschen Malerei vorbe-

---

[595]) Wölfflin ehrte Heidrich in der Gedenkrede zu Arlesheim als seinen „Lieblingsschüler". Der Lehrer kannte die Frucht seiner Gedanken, aber er wußte auch das Eigene und von seiner Art verschiedene im Wesen des Schülers zu schätzen. „Rückblickend möchte ich sagen, daß er zwei Ideen mitbrachte, die, vielleicht ihm selbst unbewußt, seine Arbeit von Anfang an bestimmten. Die eine bezog sich auf die Verbindung der Kunstgeschichte mit der allgemeinen Geschichte und wurzelte in einem ganz persönlichen Instinkt, was die Kunst im geistigen Leben eines Volkes bedeuten kann; die andere bezog sich auf Wesen und Wert der deutschen Kunst, zu deren Auffassung ihn eine früh und höchst entschieden hervorbrechende Liebe befähigte." Was der Lehrer dem Schüler bedeutete und welcher Art das gebotene Rüstzeug war, hat Friedrich Rintelen im Nachruf auf Ernst Heidrich klar umschrieben: „In Heinrich Wölfflin gewann er den besten Lehrer, den er finden konnte. Durch ihn lernte er den selbständigen Wert künstlerischer Anschauung und künstlerischen Fühlens kennen, von ihm erfuhr er, daß neben der Gesinnung, neben dem Schwung die unerbittliche Logik zu einer großzügigen Geschichtsauffassung gehört; durch ihn wurde er angeleitet, das Einzelne zu ehren, indem er es an seinen Platz im Ganzen stellte. Es ist klar, wie bedeutsam die Einwirkung der strengen Formalität Wölfflins auf die im Grunde ganz weiche Natur Heidrichs sein mußte, aber nicht weniger sicher war es von Anfang an, daß Heidrich nicht in Wölfflin aufgehen konnte. Wirklich zeigt die Dissertation, die Heidrich 1905 über die Madonnendarstellung Dürers schrieb, nur die Lehre Wölfflins angewandt, nicht die Denkweise Wölfflins als Substanz." vgl. Zur Erinnerung an Ernst Heidrich. Privatdruck Basel 1915 (enthaltend die Gedenkrede von Heinrich Wölfflin, den Nachruf von Friedrich Rintelen u. s. w.) p. 10, 23.

[596]) Rothacker, Repertorium Bd. 41, 1919 p. 173. Höber, ibid. p. 188.

[597]) Die altdeutsche Malerei, 1909 p. 8.

reitet wurde und die eben erst geschaffenen Maßstäbe und Erkenntnismöglichkeiten bereits frei handhaben konnte, mußte sich für ihn ihre Verwendung im Rahmen einer geschichtlichen Auffassungsweise als notwendiges Ziel ergeben. Seine Auseinandersetzung mit der Wiener Schule hatte zu der Forderung geführt: „Kunstgeschichte ist mehr als nur Problemgeschichte und Stilgeschichte" [598]). In Basel hat sich sodann Heidrich eingehend mit Burckhardt und Schnaase beschäftigt [599]). Wiederum ein bezeichnender Hinweis auf sein historisches Interesse an den Dingen. Zugleich aber auch ein bleibendes Denkmal für die vorbildliche Klarheit und Weite seines Erkenntnisvermögens. Burckhardt und Schnaase hat er verehrt, und sie haben sicherlich auch seine Kunstgeschichtsschreibung schon frühzeitig bestimmt. Die Schwäche der kunstgeschichtlichen Darstellung von Schnaase und mehr noch deren gefährliche Auswirkung in der nachfolgenden Zeit blieben ihm gleichwohl nicht verschlossen. Der Unterschied der eigenen Kunstgeschichtsschreibung zu derjenigen von Schnaase umschließt die ganze inzwischen von der Forschung erarbeitete Differenzierung der Erkenntnismöglichkeiten und die daraus erfolgte Neuorientierung der Darstellungsweise [600]).

Heidrichs Darstellung der altdeutschen Malerei beruhte auf einer bereits meisterhaften Handhabung der heimischen Maßstäbe. Dies sowohl, wie die mit Hilfe der historiographischen Erfahrung gewonnene Einsicht in die geschichtliche Bedingtheit der bisherigen Darstellungen, bezeichnet nach außen hin die geistesgeschichtliche Bedeutung seiner Leistung. Die Liebe zu dem Stoff, die innere Ueberzeugung von dessen Wert, das ausgebildete Verständnis für seine Sprache und die Beherrschung der Forschungsergebnisse verliehen Heidrichs Schilderung zudem einen beträchtlichen inneren Wert. Mit einer erstaunlichen Klarheit und Selbständigkeit umriß er die bisherige Stellung der altdeutschen Malerei in der modernen kunstgeschichtlichen Beurteilung. Es wollte etwas besagen, wenn nach einem vollen Jahrhundert erwachter Neigung für die deutsche Vergangenheit zu Eingang des Buches unbeirrt festgestellt wurde: „Das Jahrhundert deutscher Malerei, von dessen Reichtum die folgenden Blätter eine Anschauung geben sollen, ist in weiten Kreisen noch kaum gekannt" [601]). Erinnert man sich, daß in Heidrichs Jugendzeit die Wiederentdeckung von Grünewald und Witz fiel, so wird man die äußere Geltung dieses Urteils leicht ermessen können. Seine Feststellung hat noch einen tieferen Sinn. Es war ihm nicht entgangen, daß die deutsche Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, infolge der nur langsam sich vollziehenden Ablösung von den Anschauungen der Aufklärung, für die einheimische Malerei des 15. Jahrhunderts noch kein durchgehendes ästhetisches Verständnis besaß und vielfach auch über die geschichtlichen Grundlagen im Unklaren blieb. Die geistesgeschichtlichen Untersuchungen von Wil-

---

[598]) „Sie muß unbefangener und freier, aus einer volleren und mehr erlebten Anschauung der Kunst und ihres Zusammenhanges mit dem Leben getrieben werden, sie muß „wahrer" sein gegenüber der historischen Wirklichkeit, als es die Stilgeschichte mit ihrer vorwaltenden Richtung auf Begrifflichkeiten und Gesetzlichkeiten zuläßt. — Spricht man von den künstlerischen Anlagen oder dem Kunstwollen einer Nation, so kann das nicht anders geschehen, als auf Grund einer mehr oder weniger vollkommenen Kenntnis möglichst ihrer ganzen Entwicklung. — Es scheint heute leicht als einigermaßen unmodern, bei der kunsthistorischen Betrachtung den Rekurs auf allgemein-historische Vorgänge und letzthin auf die „Ereignisse", d. h. auf die, gleichviel ob gewaltsamen oder friedlichen Verschiebungen innerhalb der allgemeinen Geschichte der in Betracht kommenden Mächte für unerläßlich zu erklären." vgl. Besprechung von Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild (Zeitschr. f. Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft Bd. 7, p. 117 ff), wiederabgedruckt in Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, 1917 p. 109, 97, 105.

[599]) Beiträge, p. 36 ff. Ueber den Lieblingsgedanken, eine Geschichte der Kunstgeschichte zu schreiben vgl. zur Erinnerung an Ernst Heidrich (Nachrufe von Julius Petersen und W. Jaeger), p. 49, 55, 63.

[600]) Wiederum war es Friedrich Rintelen der das Unterscheidende glücklich in Worte zu fassen vermochte; vgl. Zur Erinnerung an E. H. p. 24, ibid. Tietze p. 38 ff; wo die Brücke zur Wiener Schule geschlagen wurde.

[601]) Die altdeutsche Malerei, p. 1.

helm Dilthey [602]) und die methodologischen Reformvorschläge von Schmarsow verhalfen ihm zusammen mit der von Wölfflin geklärten Formanalyse zur Ueberwindung dieser Hindernisse. Zunächst einmal erkannte er die Ursache der bisherigen unbefriedigenden Beurteilung der altdeutschen Malerei in dem Weiterwirken der ästhetischen Kategorien der Aufklärung. Dieser ging „die Schätzung der Werke jenes überwundenen Zeitalters" ab [603]). Er zog auch den Anteil in Betracht, den Sturm und Drang und die Romantik an der Wiedererweckung des künstlerischen Verständnisses nahmen und umschrieb die Ergebnisse, die ihnen die deutsche Kunstgeschichtsschreibung zu verdanken hatte [604]).

Zum ersten Mal wurde hier die altdeutsche Malerei als einheitliches Ganzes verstanden, und ihr Gang nicht mehr in Form von Künstlergeschichten und Werkbeschreibungen dargeboten. Heidrich hat die mannigfaltigen Ergebnisse der Spezialforschung zu einer „wissenschaftlichen Aufhellung des künstlerischen Entwicklungsganges" verarbeitet. Daß seine Darstellung in Dürer gipfelte, entsprach der eigenen geschichtlichen und ethischen Gesinnung. Es war aber auch die Folge seiner bisherigen kunstgeschichtlichen Erfahrung und letzten Endes das Ergebnis seines Suchens nach dem national Charakteristischen der ganzen Entwicklung. In diesem Sinne berührte seine Darstellung die Auffassungen von Merck, Goethe und Wackenroder. Mit dem menschlichen Bekenntnis verband er das ästhetische Verständnis für die deutsche Seele [605]).

Diesem Verstehen der inneren Bedingungen der deutschen Entwicklung war es vorbehalten, das Verhältnis zur italienischen Kunst und die Bedeutung der Renaissance für den Norden zu ermessen [606]). Der Renaissancebegriff erfuhr bei Heidrich, wie dies bei seiner geschichtlichen Grundhaltung nicht anders zu erwarten war, eine geistesgeschichtliche Ausdeutung im größten Umfange. Nicht das Maß der Entlehnungen, nicht der überlegene und absolute Wert der italienischen Leistungen und nicht die eigene künstlerische Unfähigkeit wurden als wesentliche Gründe genannt. Die Berührung mit

---

[602]) Insbesondere „Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrhundert", erstmals 1891/92 erschienen; „Giordano Bruno", 1893; „Der entwicklungsgeschichtliche Pantheismus nach seinem geschichtlichen Zusammenhang mit den älteren pantheistischen Systemen" (1900); „Die Funktion der Anthropologie in der Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts" (1904); alle Arbeiten nunmehr vereinigt im zweiten Band der gesammelten Schriften, hrg. von Georg Misch, 1923³. Ueber den Einfluß von Dilthey auf Heidrich vgl. Nachruf Petersen, p. 49; fernerhin p. 63.

[603]) „Indem die vollendete Beherrschung der Form als erste, unentbehrlichste Voraussetzung alles künstlerischen Schaffens galt, mußten die Befangenheit, der trockene Ernst, die formale Ungeschicklichkeit jener primitiven gotischen Malerei unleidlich scheinen. Die aristokratische Vornehmheit der Epoche konnte da nichts anderes als ein Gefühl unendlicher Ueberlegenheit, ein geringschätziges Lächeln oder entschiedene Mißachtung aufbringen. Die Quellen der eigenen künstlerischen Bildung konnten in der Antike und bei den großen italienischen Künstlern des 16. Jahrhunderts gefunden werden." Die altdeutsche Malerei, p. 1.

[604]) „Alles in allem sind in den genialen, poesievollen Ahnungen der Romantiker die Umrisse gezogen, zart und unsicher, die nun die wissenschaftliche Arbeit von Gegenwart und Zukunft mit voller klarer Sicherheit der Anschauung zu erfüllen suchen muß." Die altdeutsche Malerei, p. 2.

[605]) „Es ist, als ob die einzelnen Persönlichkeiten mehr für sich dahingehen als anderswo, weniger an die Regel gebunden, von einer starken Innerlichkeit, die ebensowohl in einsamer Verträumtheit oder schnurrigem Spiel, wie in explosiver Gewalt und grotesker Schreckhaftigkeit hervordrängt. Und dabei als der gleichsam normale Grundton des nach außen gekehrten Verhaltens eine trockene philiströse Sachlichkeit. Die italienische Kunst scheint daneben von größerer Einheitlichkeit und Abgeklärtheit, von einer Normalität des künstlerischen Verhaltens, die dem modernen Beschauer wohl immer leichter entgegenkommen wird." Die altdeutsche Malerei, p. 3.

[606]) „Die moderne Bildung ruht letzthin auf der Arbeit der Aufklärung. Auch damit wird sie recht behalten, daß die italienische Renaissance für die Grundlagen unserer künstlerischen Kultur Unvergängliches und Unentbehrliches geleistet hat, für die mehr technischen Fragen der formalen Darstellung ebenso wie für den Ausdruck bestimmter, immer wiederkehrender Lebensgefühle. Was Dürer bereits gesehen und in seiner künstlerischen Praxis selbst eingestanden hat, wird man auch heute anerkennen müssen: eine Ueberlegenheit der italienischen Kunst, die nicht absolut genommen oder gar im Sinne der persönlichen Qualität gefaßt werden soll, aber doch in der allgemeinen Art ihrer Anschauung derart ist, daß ein inneres Ergänzungsbedürfnis den Deutschen immer wieder zu ihr hintreiben wird." Die altdeutsche Malerei, p. 3.

Italien war nicht die Folge der eigenen Unselbständigkeit, sondern umgekehrt die willentliche Auseinandersetzung mit dem Fremden auf selbstgeschaffener Grundlage [607]). Die von Schnaase vom Mittelalter zur Renaissance hin gesponnenen Fäden, welche in der Folge von Thode, Schmarsow und Neumann eine programmatische Betonung erfahren hatten, erschienen hier nunmehr in ihrer natürlichen geistesgeschichtlichen Funktion. Heidrichs Geschichtsbild erhielt dadurch eine wohltuende Ungezwungenheit. Starre Begrifflichkeit und der schematische Zwang von Prinzipien wurden nicht zur Hilfe benötigt. Heidrich verstand das von Koloff allgemein erschlossene und von Schnaase zum ersten Mal gezeichnete Doppelantlitz des 15. und 16. Jahrhunderts im Norden, ohne jedoch diese Erkenntnis zum Grundsatze seiner Darstellungen zu machen. Das Charakteristische für das Zeitalter der altdeutschen Malerei war der „erstarkende Individualismus, der in Deutschland ebenso wie in Italien emporkommt und in stetem Zusammenhang mit dem lebhafter werdenden Gefühl der Nationen von ihrer Eigentümlichkeit und Gegensätzlichkeit sich fortbildet". Das Neue in der Entwicklung ist aber nur so zu verstehen, „daß die Persönlichkeit das volle Bewußtsein ihrer selbst zu gewinnen beginnt, planmäßig Mittel zum Ausdruck ihres Willens, Kulturformen zu schaffen mit Erfolg bemüht ist". Die Anfänge dieser Veränderung des Geistes mögen bis in die Gotik zurückreichen, aber erst „zu Beginn des 15. Jahrhunderts erfolgt der Bruch: auf Grund der nunmehr errungenen Leistungsfähigkeit und doch als schärfster Protest gegen die Inhaltsarmut einer formelhaften, lebensarmen, gleichsam „akademischen" Art der künstlerischen Produktion". Dies waren die geistesgeschichtlichen Grundlagen jener allgemeinen Bewegung, die gleichzeitig im Norden und Süden die Menschen erfüllte. „Die Nationen gehen ihren eigenen Weg, und das Italien der erneuten Antike tritt mit vollem Bewußtsein aus dem Gemeingefühl der „barbarischen" Völker heraus — die Kunst der Früh-Renaissance beginnt" [608]).

Die bisherige deutsche Kunstgeschichtsschreibung geriet, wenn sie bis zu diesem Punkte gelangt war, in der Regel in eine unfruchtbare Auseinandersetzung über die Bedeutung der antiken Einflüsse für Italien und der daraus erwachsenden Folgen für den Norden. Das Problem der nordischen Kunstentwicklung wurde jeweils meist nur in einem äußerlichen Sinne erfaßt. Bei Heidrich dagegen wurde es im allgemeinen geschichtlichen Zusammenhang verstanden. „Die Weltlage Deutschlands in dieser Epoche ist dadurch bestimmt, daß die Nation als Einheit aufgehört hat, in den allgemeinen Beziehungen der Staaten zu einander entscheidend mitzuspielen. Das große Leben der europäischen Welt rauscht außerhalb der Grenzen Deutschlands" [609]). Es entsprach einerseits der persönlichen Gesinnung Heidrichs und seiner geschichtlichen Erfahrung, andererseits gehörte es seit längerer Zeit zum Brauch in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung den Gegensatz in der künstlerischen Entwicklung von Norden und Süden durch den parallelen geistesgeschichtlichen Gegensatz von Reformation und Renaissance zu begründen und zu erklären. Solange dabei aber nur die Erklärung der Verschiedenheiten der Blütezeit um 1500 im Mittelpunkt stand, blieb auch diese Auseinandersetzung bei äußerlichen Feststellungen stehen. Heidrich bot hier ebenfalls, vorbereitet durch Dilthey, eine nähere Begründung. Die unterschiedliche Stellung der Kunst in der gleichzeitigen nordischen und italienischen Kultur erklärte sich nach Heidrich durch das gegensätzliche Verhalten des Nordens und Südens zum Mittelalter [610]).

Aus den innersten geistesgeschichtlichen Eigenarten der altdeutschen Kunstentwicklung nahm Heidrich die Maßstäbe zur entwicklungsgeschichtlichen Wertung ihres

[607]) „Renaissance und Mittelalter schließen sich, so gegensätzlich ihre Grundbegriffe auch sein mögen, für uns nicht mehr aus — es muß das beste Zeugnis unserer historischen Bildung sein, daß es uns gelingt, die Quellen und damit auch die weiteren Möglichkeiten unserer Kultur unbefangen und mit freudiger Beziehung zu erkennen." Die altdeutsche Malerei, p. 4.

[608]) Die altdeutsche Malerei, p. 4, 5.

[609]) Die altdeutsche Malerei, p. 5.

[610]) Die altdeutsche Malerei, p. 6.

Stiles. Die Bezeichnung Renaissance lehnte er für die altdeutsche Malerei ab. Nicht nur wegen der Gefahr äußerer Mißverständnisse in Bezug auf das Verhältnis zur italienischen Kunst oder gar zur Antike. Das Wort Renaissance allein betonte nach Heidrichs Auffassung zu sehr das vom Mittelalter Trennende. Wenn er demgegenüber der Bezeichnung Spätgotik den Vorzug gab, so schien ihm diese „viel getadelte Bezeichnung jenes Verhältnis noch immer am einfachsten auszudrücken. Ein volles Ausleben der alten Anschauungsformen, und aus der so gewonnenen Kraft und Reife heraus ihre Vollendung zugleich und innere Ueberwindung" [611]). Der Renaissancebegriff fand in Heidrichs Darstellung zum ersten Mal eine von fremden Gesichtspunkten freie Verwendung in der Geschichtsschreibung über die deutsche Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Sowohl das Verhältnis zum Mittelalter, als auch die Beziehungen zu Italien und die Frage nach der Bedeutung der antiken Einflüsse wurden aus dem Studium der historischen Verhältnisse und der stilistischen Tatbestände allein erklärt. Bei Heidrich war das bewußte Verwenden wesensfremder Maßstäbe oder das geheime Mitschwingen klassizistischer Ueberzeugungen verschwunden. Der Renaissancebegriff hat bei ihm die kulturpolitische Ladung verloren, was nicht besagen will, daß Heidrich seine Schilderung von der eindringenden italienischen Renaissance etwa leidenschaftslos vorgetragen hätte. Im Gegenteil, die Erschütterung der damaligen Zeit verlieh seiner im tiefen Herzen miterlebten Darstellung einen dramatischen Schwung. Was Heidrich zum großen Geschichtsschreiber prädestinierte (trotz seines frühen Todes wird man seinen Jugendwerken den Ruhm nicht vorenthalten wollen), war das Maßhalten in der Auswertung von Ideen, Begriffen und sachlichen Tatbeständen. Bei seiner knappen Schilderung der einbrechenden Renaissance behielt er daher das Wesentliche, die Rücksicht auf die vorhandene einheimische Entwicklung im Auge.

Heinrich Wölfflin hat in seiner Gedenkrede ausgesprochen, was man bei der Lektüre von Heidrichs Darstellung immer wieder als Wunsch empfindet, und wozu auch seine Stellung innerhalb der Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung berechtigte, „daß er der Mann gewesen wäre, die deutsche Kunstgeschichte zu schreiben, nach der alle verlangen und die noch nicht da ist" [612]).

* * *

1913 erschien von *Fritz Burger* der erste Band der Geschichte der deutschen Malerei „vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance" [613]). Der Vergleich mit der vorangegangenen Leistung von Ernst Heidrich drängt sich unwillkürlich auf. Beide Darstellungen waren das Werk von zwei in sich stark ausgeprägten Naturen, waren ein bedeutsamer Wurf, der vieles gab und noch mehr von der Zukunft erwarten ließ. Indessen so viele Uebereinstimmungen sich aufzeigen lassen, Heidrich und Burger bilden zugleich auch einen bezeichnenden Gegensatz. Heidrich gütig, schlicht und von einer stillen Bescheidenheit, mit Wärme und Herzlichkeit der Kunst zugetan, mit klarem Blick und souveräner Erkenntnis arbeitend; Burger von leidenschaftlichen Spannungen erfüllt, kämpferisch ringend mit der Fülle seiner Ideen, gewalttätig in sich einen Ausgleich suchend zwischen dem Gelehrten und dem Künstler. Heidrich hinterließ der Wissenschaft als letztes ein köstliches Buch über die heitere und lebensfrohe vlämische Kunst und zwei entscheidende Vorträge über die Grundlagen der neueren Kunstgeschichte; Burger rang noch im Felde um die Klärung seines modernen Denkens, war

[611]) Die altdeutsche Malerei, p. 11.

[612]) Zur Erinnerung an Ernst Heidrich, p. 13. Wölfflins Urteil verdient auch insofern noch Beachtung, weil es die Einwände widerlegt, die gegen seine eigene kunstgeschichtliche Betrachtungsweise erhoben worden sind: „Nachdem die Kunstgeschichte in der letzten Zeit sich selbständig gemacht hat und für die formale Entwicklung ihre eigenen Begriffe ausgebildet hat, ist jetzt wohl der Moment gekommen, wo die abgezweigte Disziplin wieder mehr in den Zusammenhang des allgemeinen historischen Lebens gebracht werden darf."

[613]) Handbuch der Kunstwissenschaft, hrg. von Fritz Burger. Die deutsche Malerei der Renaissance Bd. I, 1913.

unabläßig bemüht über sich selbst hinauszuwachsen, griff erlebend weit hinaus in den Bereich der Erkenntnis [614]).

In seinem Innern war Burger mehr ein Künstler als ein Gelehrter. Die Wucht seines Suchens und der Drang die Probleme in weitgespanntem Rahmen erlebnismäßig in ihrem innersten menschlichen Kern zu erfassen ließen ihn die Pfade und Grenzen des wissenschaftlichen Erkenntnisvermögens gering achten. Ihm war für die Forschung der aus dem künstlerischen Erleben geborene Glaube ebenso wertvoll wie der logisch geordnete Tatsachenschluß. „In der Kunst der Vergangenheit wird man daher im „Stil" nicht eine bloß historisch zu bewertende Gestaltungsform, sondern gestalteten Inhalt mit den ihm entsprechenden anschaulichen Symbolen zu bezeichnen haben und wird die Geschichte der Lebenssysteme aufzeigen müssen, die in den „Stilen" sich verkörpern" [615]). Im ersten Band der Geschichte der deutschen Malerei hat Burger versucht diesem Ideal nachzuleben. Wilhelm Dilthey hat ihm dabei in mancher Hinsicht den Blick geöffnet, und die Summe der eigenen historiographischen Erfahrung war groß genug um diesen Blick zu schärfen [616]).

Burger folgte Schmarsow und bezeichnete die Entwicklung der altdeutschen Malerei als „Renaissance". Auch er wollte mit dieser Benennung nicht das unvermittelt Neue und zum Mittelalter Gegensätzliche besonders hervorheben, es lag ihm einzig daran, einen zeitlichen Abschnitt in seiner künstlerischen Einheit und allgemeingeschichtlichen Bedeutung zu umgrenzen. Der Renaissancebegriff hatte bei ihm jede besondere Bindung an die geistesgeschichtlichen und künstlerischen Verhältnisse Italiens verloren [617]). Die eigenen Maßstäbe für die Beurteilung der deutschen Kunst ergaben sich aus der Verfolgung der mittelalterlichen Entwicklung [618]). In der unterschiedlichen Weiterbildung der mittelalterlichen Vorstellungswelt bei den einzelnen Nationen lag für ihn die Erklärung für die besondere geistige Struktur der „Renaissance" in jedem Lande. Die Fortführung bekannter, von Schnaase erstmals ausgesprochenen Gedanken erweist sich deutlich. Im Gegensatz zu Heidrich begnügte sich Burger nicht damit der altdeutschen Malerei im allgemein-geschichtlichen Zusammenhang eine lediglich provinziale Bedeutung zuzuweisen [619]). Herders Lehre von der Volksindividualität und die von der Romantik ausgebaute nationale Geschichtsbetrachtung kamen bei ihm, ähnlich wie bei Schmarsow, zu stärkerer Wirkung. Im wesentlichen bot er eine ästhetisch verselbständigte und verfeinerte Fortsetzung der christlich-germanischen Auffassungsweise. Was er als charakteristische Unterschiede im künstlerischen Wollen des Nordens und Südens herausarbeitete, blieb freilich in der Einleitung zu seiner Geschichte der deutschen Malerei wenig beachtet liegen. Wahrscheinlich nur deshalb, weil die damit verbundenen geistesgeschichtlichen Ausdeutungen vielfach der wissenschaftlichen Zurückhaltung widersprachen und in kühner Weise bereits den weiten Bereich der Weltanschauungen mitein-

---

[614]) Als Fragment erschien 1918 aus seinem Nachlaß „Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit".

[615]) Weltanschauungsprobleme, 1918 p. 23.

[616]) Vorwort zur Geschichte der deutschen Malerei Bd. I, p. VII ff.

[617]) Es geht nicht an, „daß man die deutsche Renaissance erst mit dem Zeitpunkt der Uebernahme der italienischen Formen beginnen läßt und auf diese Weise den Begriff Renaissance so ganz ausschließlich mit dieser äußerlichen Folgeerscheinung indentifiziert, statt die besondere Art ihrer Neuzeitlichkeit ins Auge zu fassen" (p. 2).

[618]) „Ueber den Berührungen mit fremder Kunst darf nicht das eigentlich grundlegende Problem deutscher Renaissancekunst übersehen werden und das ist ihr Verhältnis zum Mittelalter." ibid. p. 2.

[619]) Allein er war auch vorsichtig genug ihre Bedeutung nicht zu überschätzen. An anderen Stellen seiner Schilderung gelangte er zu Einschränkungen, die wiederum Heidrichs Formulierung entsprechen. z. B. p. 23: „Daher kam es, daß Deutschland, das so unendlich viel für die Kultur der Menschheit geleistet hat, zum mindesten auf künstlerischem Gebiete nie eine weltgebietende Macht wie Italien geworden ist, weil ihm jene unwiderstehliche Stoßkraft fehlte, die nur von einer ganz streng auf ein großes, klares Gesamtziel zustrebenden Kultur auszugehen vermag, und weil das Problemhafte seines Denkens und Gestaltens äußerlich den Eindruck der Unfertigkeit und Ungelenkigkeit macht, der den inneren Wert so leicht übersehen läßt." (vgl. auch p. 22).

beziehen wollten. Burgers Darstellung mangelt daher gerade das, was Heidrich auszeichnete: das Maßhalten in der begrifflichen Formulierung des Seelischen. Die deutsche Kunstgeschichtsschreibung hat aber allen Anlaß den Namen und die Werke dieses eigenwilligen, das Höchste erstrebenden Menschen in Ehren zu halten.

Die allgemeine Klärung der Anschauungen über die deutsche Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts hatte zur Folge, daß der Renaissancebegriff in seinen Auswirkungen auf die deutsche Kunstgeschichte in zunehmendem Maße epochenmäßig verstanden wurde. Mit der Entfernung von den klassizistischen Ueberzeugungen wuchs der Sinn für den eigenen, organischen Wert der deutschen Kunst. Die antiken Einflüsse auf die Renaissance und die italienischen auf die gleichzeitige deutsche Kunst wurden in ihrem bedingten Charakter erkannt.

* * *

Im Lebenswerk von *Georg Dehio* lassen sich die einzelnen Stadien dieser Wandlung deutlich wahrnehmen. Bekannt ist seine klassizistische Auffassung aus der Diskussion in der Kunstchronik. Als Dehio einige Jahre später die Vorbedingungen zu einer neuen deutschen Kunstgeschichte untersuchte, gelangte er zu dem Ergebnis, daß „die Aufgabe prinzipiell nicht unlösbar" sei [620]). Allein seine Forderung nach einem „einheitlichen künstlerischen Gesamtbewußtsein" für die kunstgeschichtliche Betrachtungsweise verriet den unveränderten Glauben an die absolute Einheit und Teleologie der klassizistischen Kunstauffassung. Bei der allgemeinen Betrachtung der deutschen Kunst ging er daher nicht von ihren organischen Grundlagen aus, sondern von der Feststellung der fremden Einflüsse [621]). Für den Renaissancebegriff hatte dies zur Folge, daß Dehio bei der entwicklungsgeschichtlichen Erklärung des 16. Jahrhunderts, neben der Reformation, vor allem die Wirkung von Italien und der Antike für das Schicksal der deutschen Kunst verantwortlich machte [622]). In dem Vortrage über die „Krisis der deutschen Kunst im XVI. Jahrhundert" [623]) kam diese Auffassung dann noch deutlicher zum Ausdruck.

Nach einer anderen Richtung hin hatte indessen Dehio seine Ansichten über das Wesen der Renaissance modifiziert. Die italienische Renaissance „war nicht die einzige und allein gültige künstlerische Ausdrucksform für den Menschen der Neuzeit", und die nordische Kunst des 15. Jahrhunderts erschien Dehio nunmehr als „eine tiefgreifende

---

[620]) Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte Hist. Zeitschr. Bd. 100, 1908 p. 473—485.

[621]) „Ihre Bewegungszentren liegen eben zu einem nicht geringen Teil außerhalb ihres eigenen Gebietes. Ihr 13. Jh. ist nicht denkbar ohne die französische, ihr 15. nicht ohne die niederländische, ihr 16. nicht ohne die italienische Kunst." (Hist. Zeitschr., p. 478). Gegen die Ueberschätzung des „Originalitätsbegriffes" hat er sich sogar verschiedentlich ausgesprochen, wobei es sich freilich zeigte, daß seine Ablehnung lediglich auf einem Festhalten an der alten Form des Kontinuitätsbegriffes beruhte. „Die Deutschen sind als eine Rasse ohne Kunst in die Geschichte eingetreten. Die Kunst ist zu den Deutschen gekommen als untrennbarer Bestandteil der christlich-antiken Kultur. Sie ist gekommen wie die Rose und der Weinstock. Und etwas von dem Charakter eines empfindlichen Fremdlandgewächses hat sie immer behalten" (ibid. p. 480, übereinstimmend auch im Vorwort zu Bd. 1 der Geschichte der deutschen Kunst). In Dehios Erkenntnisvermögen bestand demnach noch dieselbe Gleichsetzung von „Kunstfertigkeit" und künstlerischem Schaffen wie bei Goethe in „Kunst und Altertum" (vgl. p. 49 ff).

[622]) „Die zweite Berührung mit der Antike, in der Renaissance, wurde der deutschen Kunst zum Verderben" (Hist. Zeitschr. p. 483).

[623]) Erstmals erschienen im Archiv f. Kulturgeschichte Bd. 12, wiederabgedruckt in den „Kunsthistorischen Aufsätzen", 1914 p. 147 ff. „Die Krisis der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert war eine Doppelkrisis. Um dieselbe Zeit, als die Kunst durch die Kirchenreform einer der wichtigsten ihrer alten Grundlagen verlustig ging, drang von Italien und bald auch von den Niederlanden die große Welle der Renaissance vor, von einem andern Gesichtspunkt aus, dem künstlerisch-formalen, das historisch entwickelte Kunstwollen an sich selbst irre machend und erschütternd." Auch H. Weschert-Kauert ist in dem Aufsatz über „das Ende der altdeutschen Malerei und die antiklassische Strömung" (Cicerone, Bd. 16, 1924 p. 996) nicht wesentlich über Dehio hinausgelangt. Mit wenigen Strichen hat Max Dvořák dagegen in der Einleitung zur „Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance" (Akademische Vorlesungen Bd. 1, 1927 p. 3 ff) das neue, von der „dogmatischen Einschätzung der italienischen Renaissance" freie Bild gezeichnet.

Umwertung des Ueberlieferten" [624]). Die Bezeichnung Renaissance lehnte er aber dafür ab [625]) und brachte statt dessen die Namen „spätgotischer Barock" oder „Frühbarock" in Vorschlag [626]). Der Barock schien ihm im wesentlichen das Erzeugnis des deutschen Geistes gewesen zu sein und seine Wurzeln in der „vorreformatorischen Kunst" zu haben [627]). Damit verfuhr Dehio mit dem Barock auf die gleiche Weise wie einstmals die Romantiker mit der Gotik. Beidemale wurde ein Zeitstil mit der nationalen Eigenart verwechselt.

In der „Geschichte der deutschen Kunst" (1919—1926) hat sich Dehio in seinen Anschauungen über das 15. und 16. Jahrhundert der organischen Auffassung noch etwas mehr angeschlossen. Gegenüber den Ansichten von 1900 zeigten die nunmehrigen Charakterisierungen der Entwicklung eine stärkere Betonung der allmählichen Wandlungen und der Uebergänge aus dem Mittelalter [628]). Da aber Dehio gleichwohl die deutsche Kunst hauptsächlich aus ihrer Stellung in der allgemeinen Kunstgeschichte begriff, und dies bei ihm teilweise noch mit Hilfe von manieristischen Maßstäben geschah, so ist auch die Beibehaltung des alten Geschichtsbildes verständlich: „Zuerst an zwei entlegenen Punkten sprang die Bewegung auf: in den Niederlanden und in Toskana." Daraus ergab sich aber insofern eine Abschwächung seiner bisherigen Auffassung über das Wesen der Renaissance, als er jetzt zugab: „Ein äußerer Zusammenhang bestand nicht. Ein innerer, in der sozusagen unterirdischen Bewußtseinsschicht liegender muß notwendig angenommen werden. Denn woher käme sonst neben der sachlichen die zeitliche Kongruenz?" Andererseits erklärte er aber: die Auffassung, „auch die nordische Kunst des 15. Jahrhunderts ist Renaissance" und die Anregung den Namen „Renaissance als Generalnenner der Kunst des 15. Jahrhunderts, mit gleicher Gültigkeit für den Norden wie für den Süden" zu verwenden, seien das „Verfehlteste, das vorgeschlagen werden konnte". Dehio hielt auch jetzt noch an der Ansicht fest, daß das Charakteristische der italienischen Renaissance in dem „Bündnis des modernen Volksgeistes mit der Antike" liege. Infolgedessen sei die Renaissance „in der Stunde des Werdens der neuzeitlichen Kunst das Trennende zwischen Nord und Süd gewesen, während das, was sie verband, das neue Verhältnis zur Natur, außerhalb des spezifischen Renaissancebegriffes liegt" [629]).

---

[624]) „Kunsthistorische Aufsätze", 1914 p. 159. Daß es sich bei Dehio dabei um die Ueberwindung der alten italienischen Renaissanceauffassung und nicht um das Bekenntnis zu den zeitgenössischen Ansichten handelte, ergibt sich klar: „Die Tatsache wird immer deutlich bleiben, daß nach dem Schluß des Mittelalters die Verjüngung der Kunst kein Privilegium Italiens war, vielmehr einen doppelten Ursprung hatte. Das Leben der europäischen Völker war zu reich geworden, zu komplex in der Verschlingung alter Traditionen mit neuem Ausdrucksverlangen, als daß es noch einen neuen Einheitsstil, wie im Mittelalter die Gotik es gewesen war, hätte hervorbringen können."

[625]) „Hier ist in Klarheit und Kraft ein neues Wollen auf dem Plan, das mit der klassischen Gotik nichts mehr zu tun hat, ebensowenig aber auch der Renaissance geistesverwandt ist."

[626]) „Kunsthistorische Aufsätze", 1914 p. 159, eine entsprechende Stelle auch in dem neuen Schlußwort zum Aufsatze aus der Kunstchronik, ibid. p. 60.

[627]) ebenso Geschichte der deutschen Kunst Bd. 3, 1926 p. 167. — Hier knüpfte dann die Charakterisierung von Oswald Spengler im „Untergang des Abendlandes" an. Auf der Grundlage von Wölfflins formalbegrifflicher Kunsterkenntnis und den Anschauungen von Thode, Schmarsow, Neumann, Burdach und Strzygowski versuchte Spengler die organische Entwicklung der abendländischen Kunst aufzuzeigen.

[628]) Seine kunstgeschichtliche Betrachtungsweise blieb aber trotzdem „klassizistisch". Denn die Einbeziehung des Mittelalters diente zur Verdeutlichung der christlich-antiken Geschichtseinheit. Die gegensätzliche Auffassung vertrat Josef Strzygowski, Norden und Renaissance, Zeitschr. f. bildende Kunst Bd. N. F. 31, 1920 p. 98, wo die übliche Herleitung des Mittelalters aus dem griechisch-römischen Altertum verworfen wurde. „Die Schwierigkeiten gehen zum guten Teil auf jene verfehlte Annahme, die man gern als die „historische" bezeichnet, zurück, wonach die europäische Kunst eine Entwicklungseinheit auf antiker Grundlage darstelle." Die damit charakterisierte „humanistische" Geschichtsauffassung fand gleichzeitig in dem Sammelband „Vom Altertum zur Gegenwart, die Kulturzusammenhänge in den Hauptepochen und auf den Hauptgebieten" (Teubner 1921²) einen bedeutsamen Ausdruck.

[629]) Geschichte der deutschen Kunst Bd. 2, 1923² p. 128—129. Dehio bewahrte mithin dem Renaissancebegriff seinen ursprünglichen humanistischen Sinn und beschränkte den Gebrauch folge-

Dehios Ansichten über die italienische Renaissance waren, wie diejenigen über die deutsche Kunst, einer vorwiegend geschichtlichen Betrachtungsweise entwachsen. Die Beziehungen der italienischen Kunst zur antiken wurden mit kulturgeschichtlichen Ueberlegungen von außen her und nicht aus den inneren, künstlerischen Bedingungen der italienischen Entwicklung verstanden. Sein Renaissancebegriff bewahrte daher die überlieferten humanistischen und stilgeschichtlichen Züge. — Die ursprüngliche Macht hatte er aber verloren, denn der nordischen Kunst wurde neben der italienischen eine besondere Stellung eingeräumt [630]). Die Entwicklung wurde in beiden Gebieten als eine fortschreitende Annäherung an die Natur begriffen. Allein trotz der Verfeinerung der begrifflichen Begründungen ist Dehio seiner Opposition zu Schmarsow treu geblieben. Was in der Diskussion in der Kunstchronik nur in groben Umrissen zu erkennen war, erhielt jetzt eine eingehende Bestätigung: Die Ansichten von Dehio und Schmarsow waren verschiedenen geistesgeschichtlichen Stufen der deutschen Kunstgeschichtsschreibung entwachsen. Dehio blieb erkenntnismäßig auf einer alten Grundlage stehen [631]).

* * *

Die Grundlinien der vorliegenden Betrachtung waren bereits gezogen, als von *Heinrich Wölfflin* das jüngste Buch über „Italien und das deutsche Formgefühl" (1931) erschien. Man wird daher dieser Arbeit gegenüber nicht den Vorwurf erheben können, sie habe sich an jener meisterhaften Klarlegung des kunstgeschichtlichen Renaissanceproblems orientiert und damit den Gang der eigenen Betrachtung gedanklich gerichtet. Wenn die eigene Darstellung geglückt ist, so wird man aus ihr entnehmen können, daß diese Bahn eine zwangsläufige war, und daß Wölfflins neue Wertung der deutschen Kunst der Renaissance den Abschluß einer langen und mühsamen Entwicklung bedeutet. Ob den endgültigen oder nur einen vorläufigen ist hier nicht zu entscheiden und wird wohl auch, so lange es eine deutsche Kunstgeschichtsschreibung geben wird, nicht mit Sicherheit entschieden werden können.

Wölfflin hat selbst in großem Maße durch seine früheren Werke diesen Abschluß vorbereitet. Von den Grundlagen, die er geschaffen hatte, gingen Heidrich und auch Burger aus, und eine spätere geistesgeschichtliche Betrachtung wird einmal feststellen können, wie sehr überhaupt die deutsche kunstgeschichtliche Forschung von Wölfflins Denken entscheidende Anregungen empfing. Wölfflin hat das Problem der Renaissance in seiner Beziehung zur deutschen Kunst zum erstenmal in umfassender Weise vorgenommen [632]). Er stellte der italienischen Klassik die gleichzeitige deutsche Kunst als

---

richtig auf Italien. Eine gegenteilige Deutung verlieh Curt Glaser dem Begriff in seiner Geschichte der deutschen Malerei („Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, 1916; 1924 in erweiterter Fassung unter dem Titel „Die altdeutsche Malerei"). Hier erhielt der Renaissancebegriff beiläufig die Bedeutung: daß „das Wort Renaissance in seinem weitesten Sinne gleichbedeutend sei mit dem Begriff des Naturalismus, wie ihn das 15. Jahrhundert zuerst wieder verstand, als bildhafte Darstellung kubischen Daseins im zweidimensionalen Raume" (vgl. 1924[2] p. 3). Glaser beschränkte sich im übrigen auf eine stilgeschichtliche Darstellung des Stoffes. Die geistesgeschichtliche Stellung der altdeutschen Kunst blieb außerhalb der Betrachtung, die traditionelle Abtrennung von der neueren Entwicklung wurde beibehalten; vgl. die Besprechung der ersten Auflage durch H. A. Schmid, Repert. Bd. 41, 1919 p. 206 ff.

[630]) Neu war die Charakterisierung der deutschen Kunst des frühen 16. Jahrhunderts als romantisch: „Das Urgepräge dieser Kunstepoche ist romantisch" (Bd. 3, 1926 p. 15). Dehio begründete diese Bezeichnung durch den Hinweis auf die „romantische Neugier nach dem Fremden, den romantischen Drang nach dem Unbekannten und Unbegrenzten". Wie bei seinem früheren Vorschlag, die altdeutsche Kunst als Frühbarock oder spätgotischen Barock zu bezeichnen, wollte er auch hier durchgehende Eigenarten der deutschen Kunstentwicklung verdeutlichen. Gegen diese Bezeichnung hatte sich bereits Burger ausgesprochen(Deutsche Malerei Bd. 1, p. 20) um die grundsätzlichen Unterschiede gegenüber der eigentlichen Romantik des 19. Jahrhunderts deutlich bestehen zu lassen.

[631]) Von anderen Gesichtspunkten aus gelangte Carl Neumann in seiner Besprechung des dritten Bandes der Geschichte der deutschen Kunst zu demselben Ergebnis: „Dehio hat seinen alten Glauben und die alten Maßstäbe bewahrt." (Hist. Zeitschr. Bd. 133, 1926 p. 469—473).

[632]) Das dreibändige Werk von Friedrich Knapp, „Die künstlerische Kultur des Abendlandes, das Werden des künstlerischen Sehens und Gestaltens seit dem Untergang der alten Welt" (1921—1922) hatte sich eine ähnliche Aufgabe in größerem Zusammenhange gestellt, gelangte aber infolge der zeit-

ein ebenbürtiges, ebenso originales Gewächs zur Seite. Er verglich und erklärte die bestehenden Gegensätze aus dem besonderen Wesen einer jeden Kunst. Und er faßte die Unterschiede zum erstenmal in ihrer grundsätzlichen Bedeutung für das künstlerische Schaffen und die Seele der beiden Völker.

Wölfflins Buch ist die Summe vieler persönlicher und historiographischer Erfahrungen. Es ist die Nutzung jener Entwicklung, die mit Rumohr begann. Es besitzt die Weite von Burckhardts Betrachtungsweise, und es widerlegt jene früheren Vorwürfe, die gegen Wölfflins Anschauungsformen erhoben wurden [633]). Burckhardt schrieb den Cicerone als „eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens". Wölfflin wollte sich damit zufrieden geben, „wenn er dem Einen oder Andern unter den Reisenden, die alljährlich kunstempfänglich nach Italien ziehen, den Sinn für die besondere Einstellung erschließen könnte, die Italien verlangt" [634]). Die ähnliche und wiederum doch so verschiedene Absicht der beiden Verfasser ist mehr als alles andere dazu angetan die innere Wandlung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung und den Wechsel der geistigen Bedingungen der Zeit seit Burckhardt zu verstehen. Burckhardt schrieb den Cicerone aus dem kulturellen Bewußtsein einer Zeit, die sich noch dem Glauben hingeben durfte, mit den Zeugnissen der verschwundenen Pracht in einem ungebrochenen inneren Verhältnis zu stehen. Wölfflin ergriff das Wort, um der inzwischen erwachsenen Einsicht in die Bedingtheit jenes Glaubens Ausdruck zu verleihen. Die eigene Zeit vermag jenen Glauben nicht mehr aufzubringen, und sie hat auch erkannt, daß er hinfällig geworden ist und viele Ungerechtigkeiten enthielt. Diese Einsicht verdankt sie freilich letzten Endes wiederum Jacob Burckhardt, denn durch ihn erst erlangte die Forschung das weite Blickvermögen und den Sinn für die Erscheinungsformen, und von Burckhardt ging Wölfflin mehr als alle anderen aus, und man darf wohl auch sagen, in einer glücklicheren Weise.

Wölfflins Buch über „Italien und das deutsche Formgefühl" ist vor allem gedacht als ein Beitrag zur Entwicklung des kunstgeschichtlichen Verständnisses für die deutsche Kunst. Denn Wölfflin sah, wo die Ursachen der bisherigen unbefriedigenden Verhälnisse lagen: „Die Kriterien der Auffassung für die deutsche Kunst scheinen mir noch weniger ausgebildet zu sein als für Italien" [635]). Das bisherige Schicksal der deutschen Kunstgeschichtsschreibung macht dies verständlich, und das Schicksal der deutschen Kunst selbst gebot die Ausbildung dieser Kriterien im engen Zusammenhang einer vergleichenden Betrachtung mit Italien vorzunehmen.

Diese Problemstellung führte notwendig zur Kritik an der bisherigen Fassung des Renaissancebegriffes und an der neueren kunstgeschichtlichen Terminologie. Da für Wölfflin „die große deutsche Kunst vom Anfang des 16. Jahrhunderts etwas Einheitliches und in ähnlichem Sinne etwas Klassisches wie das italienische Cinquecento" bedeutet, so konnte für ihn die Verwendung des italienischen Stilbegriffes „Renaissance"

---

genössischen Bindungen und der Fülle des Stoffes nicht überall zu einer klaren Herausarbeitung der großen Linien. Geistesgeschichtlich wird es aber für das Studium der deutschen Kunstgeschichtsschreibung um 1920 immer aufschlußreich bleiben. 1920 erschien übrigens noch ein Versuch, die nordische Kunst des 15. Jahrhunderts neben der italienischen selbständig zu erfassen: Eugen Lüthgen, Die abendländische Kunst des 15. Jahrhunderts (Bd. 1 der „Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten und Völker"). Lüthgen verwendete als Grundlage den Epochenbegriff Renaissance von Schmarsow und folgte Burdach in der allgemeinen geistigen Charakterisierung der Zeit. Einzelne typische künstlerische Eigenarten von Norden und Süden und die Unterschiede zwischen der „burgundischen" und altdeutschen Kunst wurden klar herausgearbeitet. — Die Erkenntnis von der Macht der „von Italien und Frankreich beherrschten Kunstanschauungen" sprach sodann Alfred Stange 1923 in der Einleitung zu der „Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik" aus, die geistige Wandlung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung seit 1900 gelangte dabei deutlich zum Ausdruck.

[633]) 1920 glaubte Strzygowski (Norden und Renaissance, Zeitschr. f. bild. Kunst Bd. N. F. 31, p. 98 ff) Wölfflin eine zu enge Erfassung der italienischen Klassik vorwerfen zu müssen. „Um das Entscheidende gleich richtiggebend an die Spitze zu stellen: Wölfflin vergaß in seiner Rechnung den Norden." Diesem Vorwurf hat „Italien und das deutsche Formgefühl" die Berechtigung entzogen.

[634]) Vorwort p. VI.

[635]) Vorwort p. VI.

für die italienisierenden, und des deutschen „Spätgotik" für die nicht italienisierenden Werke nicht in Betracht kommen [636]). Damit kam also gerade aus der sogenannten Stilgeschichte die entschiedene Zusammenfassung der zwei scheinbar so entgegengesetzten künstlerischen Richtungen zur organischen Einheit einer deutschen Kunstentwicklung. Die Bezeichnung Spätgotik für diese deutsche Kunst würde „mehr etwas Nebensächliches als etwas Hauptsächliches" in Anschlag bringen. In Rücksicht auf die entwicklungsgeschichtliche Uebereinstimmung mit der gleichzeitigen italienischen Kunst und „im Wunsch, die Parallelität der Erscheinung zur gleichzeitigen italienischen Kunst zum Bewußtsein zu bringen", nahm Wölfflin wiederum die alte Bezeichnung Renaissance auf. Denn „in gleicher Weise wie die italienische Klassik auf den Primitiven des Quattrocento fußt, fußen alle unsere großen Meister auf dem „gotischen" 15. Jahrhundert. Es sind die gleichen Probleme, die hüben und drüben behandelt werden und wenn die Resultate sich nicht gleichen, so heißt das eben nur, daß die Probleme hier und dort auf anderer Grundlage behandelt wurden, auf der Grundlage eines andern Formgefühls oder, was dasselbe bedeutet, auf der Grundlage einer anderen Vorstellungsart" [637]).

Man mag gegen die reine Stilgeschichte noch so viel einzuwenden haben — Wölfflin ist wohl ihr eigentlicher Begründer, nicht aber ihr engherziger Vertreter — so wird man ihr doch das Verdienst zubilligen müssen, daß sie eines der brennendsten Probleme der deutschen Kunstgeschichte zum erstenmal grundsätzlich in seiner Bedeutung erfaßte und erfolgreich klärte. Die Brauchbarkeit des Ergebnisses für die mehr kunsthistorisch oder geistesgeschichtlich eingestellte Betrachtungsweise bewiesen bereits die Versuche von Heidrich und Burger, die von Wölfflins Dürerbuch ausgingen. Was damals infolge der Bindung an besondere Themata nicht zur Ausführung gelangen konnte, nämlich die systematische Behandlung der „formpsychologischen Voraussetzungen", holte Wölfflin mit dem jüngsten Buch nach. Dessen Aufgabe war daher „nicht von einzelnen Kunstwerken, sondern nur von dem elementaren Formgefühl, nicht von der Kunst als solcher, sondern nur von den Voraussetzungen der Kunst" zu handeln [638]).

Diese Aufgabe wurde nicht bloß zufällig erst jetzt aufgegriffen. Auch das Beispiel von Dehios Geschichte der deutschen Kunst zeigte, wie stark innere geistesgeschichtliche Bindungen die wissenschaftliche Betrachtungsweise zu bestimmen vermögen. Denn gerade Dehios Verwurzelung in der klassizistischen Bildung des 19. Jahrhunderts hatte ihm eben wegen seinem strengen Festhalten an der „Ausdrucksgeschichte" an der entscheidenden Stelle den Zugang zum ästhetischen Verständnis der deutschen Kunst verwehrt. Wenn Wölfflins „Geschichte der bildnerischen Darstellungsprobleme" [639]) einen „objektiven" wissenschaftlichen Wert besitzt, so ist es der, daß sie die kunstgeschichtliche Betrachtung aus dem Bereich der subjektiven und zeitgenössischen kulturellen Ueberzeugung des einzelnen Betrachters nach Möglichkeit erlöste. Sie ordnet sich damit ein in die große wissenschaftliche Erkenntnis des organischen Charakters der einzelnen Kulturen, Rassen und — in bedingtem Sinne — auch der Nationen. Sie brachte auf kunstgeschichtlichem Gebiete die Auswertung des geistigen Vermächtnisses von Herder. Sie schuf die Erkenntnisformen für das Verständnis des volksmäßig und epochemäßig gebundenen künstlerischen Schaffens. Wölfflin schuf sie, was nicht mehr besagen will, als daß er mit sicherem Griff die in der Entwicklung langsam ausgebildeten Teilstücke der Erkenntnis zur Einheit verband und zum Ausdruck der geistigen Ueberzeugungen seiner eigenen Zeit gestaltete. Die tiefsten Fragen des geschichtlichen Denkens rücken dadurch wiederum nahe. Ihre Beantwortung bleibt, weil die Grenzen des wissenschaftlichen Erkenntnisvermögens überschreitend, dem Glauben des Einzelnen überlas-

[636]) Einleitung p. 2.
[637]) Einleitung p. 3.
[638]) Einleitung p. 8.
[639]) Rothacker, Repertorium Bd. 41, 1919.

sen. Kontinuität und Periodizität der Entwicklung und die absolute Selbständigkeit des organischen Kernes der einzelnen Kulturen sind im Grunde ethische Probleme. Ihre Beantwortung bestimmt den sittlichen Wert der wissenschaftlichen Leistung, dem Gang der Erkenntnis aber vermag sie nur dann dienlich zu sein, wenn sie das Feld der Forschung offen läßt.

Das Problem des deutschen Formgefühls, das Problem der nationalen Formgefühle überhaupt, hat Wölfflin in Fluß gebracht. Hier werden die kunstgeschichtliche Forschung und die Kunstgeschichtsschreibung noch Wichtiges zu leisten haben. Die klassizistischen Bedenken von Dehio gegen die „falsche Auffassung des Originalitätsbegriffes" entkräftete Wölfflin durch die erweiterte Erfassung des wissenschaftlichen Problems [640]).

Wölfflin gab dem Renaissancebegriff für den Norden die sinnvolle Deutung, die dem zukünftigen kunstgeschichtlichen Forschen und Betrachten neue Bahnen erschließt: „Aber wichtiger als das italienische Problem ist uns hier das deutsche Problem. Es genügt nicht zu wiederholen: beiderseits kommt beides vor. Das Besondere bleibt, daß es die Zeit unserer Hochblüte ist, die sich durchsetzt zeigt von Strebungen, die mit der klassischen italienischen Renaissance parallel gehen. Aber das heißt doch nicht, daß sich da ein fremder Teil hineingedrängt hat. Was italienisch aussieht, hat im wesentlichen seine Wurzeln im heimatlichen Erdreich. Man hat von den Italienern gelernt, aber man hätte die fremden Vorbilder nicht aufgesucht, ohne daß ein verwandter Drang im eigenen Busen vorhanden gewesen wäre" [641]).

---

[640]) „Wenn wir die künstlerische Physiognomie von Deutschland und Italien herauszuarbeiten versuchen wollen, so dürfen wir darüber doch nicht vergessen, daß die europäischen Völker nirgends als absolut geschlossene Charaktere gegeneinanderstehen, sondern daß der Boden überall bis zu einem gewissen Grade auch für „das andere" empfänglich ist, ja, dieses andere von sich aus heraustreibt. Wäre dem nicht so, so würde man sich ja gar nicht verstehen können. Das Verhältnis Deutschlands zu Italien wiederholt sich zwar nicht auf der Gegenseite: man kann sich nicht vorstellen, daß irgendeiner der klassischen Meister Italiens sich aufgemacht hätte, um nordischen Kunstgeist an den Quellen zu schöpfen, aber auch dem klassischen Italien fehlt nicht eine „antiklassische" Kunst und der Manierismus und der an sich malerische Barock bieten viele Bindungsmöglichkeiten mit dem Norden." vgl. Einleitung p. 7.

[641]) Italien und das deutsche Formgefühl, 1931 p. 221.

Literatur-Verzeichnis.

Vom Altertum zur Gegenwart: Die Kulturzusammenhänge in den Hauptepochen und auf den Hauptgebieten; hrg. von Eduard Norden und A. Giesecke-Teubner, Leipzig und Berlin 1921[2].

Athenaeum, Eine Zeitschrift von *August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, Bd. 2, Berlin 1799.

Aufriß der deutschen Literaturgeschichte nach neueren Gesichtspunkten, hrg. von H. A. Korff und W. Linden, Leipzig und Berlin 1930.

Hans Baron, Renaissance in Italien. Literaturbericht. Archiv für Kulturgeschichte Bd. 17, 1927 p. 226 ff; Bd. 21, 1930 p. 95—128; p. 215—239.

— Humanismus, Literaturbericht. Jahresberichte für Deutsche Geschichte Bd. 3, 1927 p. 440 ff, Leipzig 1929; Bd. 4, 1928 p. 348 ff, Leipzig 1930.

Wilhelm Bauer, Einführung in das Studium der Geschichte Tübingen 1921[1].

Hermann Beenken, Dürers Kunsturteil und die Struktur des Renaissance-Individualismus, Festschrift Heinrich Wölfflin, München 1924 p. 183—193.

Georg von Below. Die Deutsche Geschichtsschreibung von den Befreiungskriegen bis zu unsern Tagen. Handbuch der Mittelalterlichen und Neueren Geschichte, Abteilung I, München und Berlin 1924[2].

Richard Benz, Die Renaissance das Verhängnis der deutschen Cultur. Blätter für deutsche Art und Kunst, Nr. 1, Jena 1915.

Rudolf Berliner, Herkules und Antäus von Peter Vischer d. Ae. Münchener Jahrbuch f. Kunstgeschichte Bd. 16, 1926 p. 82.

Gustav von Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark. Handbuch der Architektur II. Teil Bd. 7, Stuttgart 1900.

Albert Bielschowsky, Goethe, 2 Bde. München 1919[36].

Wilhelm v. Bode. Eine Marmorkopie Michelangelo's nach dem antiken Cameo mit Apollo und Marsyas, Jahrbuch der preuss. Kunstslg. 1891 p. 167.

Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt. Heft IX, X der Sammlung „Das Erbe der Alten". Leipzig 1914, 1924.

— Die Weltwiedergeburtsidee in den neueren Zeiten. I. Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der historischen Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelalter. Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften, philosoph-philologische und historische Klasse, 1919 p. 1—119.

— Politische Symbolik des Mittelalters und das Werden der Renaissance. Zeitschr. f. deutsche Philologie Bd. 48, 1920 p. 459—475.

Karl Brandi, Das Werden der Renaissance. Rede zur Feier des Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs am 27. Januar 1908 im Namen der Georg-August Universität, Göttingen 1908.

Hermann Brandt, Kunsthistorisches bei einem Mystiker des fünfzehnten Jahrhunderts. Notizen über Nürnberg, Brüssel, Koblenz und Brixen. Repertorium Bd. 36, 1913 p. 297—305.

Hermann Bräuning-Oktavio. Johann Heinrich Merck als Mitarbeiter an Wielands „Teutschem Merkur" in den Jahren 1773—1791. Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen, Bd. 131, 1913, 24 ff; 285 ff.

Kurt Breysig, Die erste Renaissance des germanischen Kunstgeistes. (Die Romantik und ihr Uebergang in den Realismus). Neue Deutsche Rundschau Bd. 13, 1902 p. 1009—1032.

Friedrich Buchholz, Protestantismus und Kunst im sechzehnten Jahrhundert. Studien über christliche Denkmäler, Heft 17, Leipzig 1928.

August Burckhardt, Bürgerschaft und Regiment im alten Basel. 97. Neujahrsblatt, Basel 1919.

Daniel Burckhardt-Werthemann, Beilagen zum Jahresbericht des Basler Kunstvereins:

— Die Baslerischen Kunstsammler des 18. Jahrhunderts (1901, 1902).

— Basler Kunstdilettanten vergangener Zeit (1905).

— Matthäus Merian (1906—1908).

— Wie der Barockstil in Basel seinen Einzug gehalten hat (1913).

— Baslerisches Kunstleben im Bannkreis der Romantik (1914).

— Wie Konrad Witz der Vergessenheit entrissen wurde. Jahrbuch Ernte, Basel, 1926 p. 45—70.

Jacob Burckhardt — Gesamtausgabe, Basel 1930 ff im Text zitiert J. B. G.

— Die Kunstwerke der Belgischen Städte, Düsseldorf 1842.

Jacob Burckhardt — Die Kultur der Renaissance in Italien, 2 Bde. 12. Auflage, besorgt von Ludwig Geiger, Leipzig 1919.
— Die Kultur der Renaissance in Italien. 18. Auflage, Neudruck der Urausgabe, hrg. von Walter Goetz, Leipzig 1928.
— Geschichte der Renaissance in Italien, bearbeitet von Heinrich Holtzinger, Esslingen 1924[7].
Konrad Burdach, Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation, Sitzungsberichte der preußischen Akademie der Wissenschaften 1910. Erster Halbband, p. 594—646.
— Deutsche Renaissance, Berlin 1920[2].
Fritz Burger, Donatello und die Antike, Repertorium Bd. 30, 1907 p. 1 ff.
— Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Bd. 1. Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg 1913.
— Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit, München 1918.
— Cézanne und Hodler, Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, 2 Bde, München 1920[4].
Bursian, Johann Friedrich Christ, Allgemeine Deutsche Biographie Bd. 4, 1876 p. 140—142.
Des Johannes Butzbach Wanderbüchlein. Chronika eines fahrenden Schülers. Aus der lateinischen Handschrift übersetzt von Dr. *J. D. Becker*. Insel-Bücherei Nr. 26.
Otto Cartellieri, Am Hofe der Herzöge von Burgund. Basel 1926.
Kurt Cassirer. Eine Replik des Barberinischen Fauns. Münchner Jahrbuch f. Kunstgeschichte, Bd. 12, 1921—1922 p. 90.
Johann Friedrich Christ, Leben des berühmten Mahlers Lucas Cranach, Fränckische Acta erudita et curiosa I. Nürnberg 1726 p. 338—355.
— Anzeige und Auslegung der Monogrammatum etc. Leipzig 1747.
— Abhandlungen über die Litteratur und Kunstwerke, vornehmlich des Alterthums, Leipzig 1776.
Ulrich Christoffel, Der schriftliche Nachlaß des A. R. Mengs. (Diss. München 1918) Basel 1918.
„Ob Cimabue der erste Wiederhersteller der Malerkunst in Italien sey?" Der Teutsche Merkur, 1779 p. 250—273.
Louis Courajod. L'imitations et la contrefaçon des Objets d'arts antiques au XVe et au XVIe siècle. Gazette des Beaux-Arts Vol 59, 1886 p. 188 ff; 312 ff.
— Les Origines de la Renaissance en France au XIVe & au XVe siècle. Leçon d'ouverture du 2 février 1887. Cours d'Histoire de la Sculpture du Moyen Age et de la Renaissance à l'école nationale du Louvre. Paris 1888.
— Les véritables origines de la Renaissance. Gazette des Beaux-Arts Vol. 62, 1888 p. 21 ff.
Benedetto Croce, Zur Theorie und Geschichte der Historiographie, Tübingen 1915.
— Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst. Uebersetzt und eingeleitet von Julius von Schlosser. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. IV (XVIII) 1926 p. 1—52.
Georg Dehio, Ueber die Grenze der Renaissance gegen die Gotik, Kunstchronik N. F. Bd. XI, 1900 Sp. 273 ff; 305 ff.
— Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte. Hist. Zeitschr. Bd. 100, 1908 p. 473—485.
— Kunsthistorische Aufsätze, München-Berlin 1914.
— Geschichte der deutschen Kunst, 3 Bde. Berlin 1919—1926.
Wilhelm Dilthey, Gesammelte Schriften Bd. 2. Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation, hrg. von Georg Misch, Leipzig 1923[3].
Hermann Dollmayr, Giulio Romano und das classische Altertum, Jahrbuch d. allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 22, 1901 p. 178.
Johann Gabriel Doppelmayr, Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern etc. Nürnberg 1730.
Albrecht Dürer, Tagebuch der Niederländischen Reise, hrg. von Fritz Bergemann, Insel-Bücherei Nr. 150.
Emil Dürr, Einleitung zu den „Frühen Schriften", Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe Bd. 1, Basel 1930.
Max Dvořák, Gesammelte Schriften, München:
— Kunstgeschichte als Geistesgeschichte 1924.
— Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck 1925.
— Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, 2 Bde., 1927.
Kurt Eberlein, Die deutsche Litterärgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert. Diss. Berlin 1919.
Hermann Egger, *Christian Hülsen* und *Adolf Michaelis*. Codex Escurialensis. Sonderschriften des öst. archäologischen Institutes in Wien, Bd. 4, 1906.
— Beiträge zur Andrea Bregno Forschung, Festschrift f. Julius v. Schlosser, Wien 1926 p. 123 ff.
Robert Eisler, Mantegnas frühe Werke und die römische Antike, Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft III, p. 159.
R. Eitelberger v. Edelberg. Gesammelte kunsthistorische Schriften Bd. 2, Wien 1879.
J. D. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. I. Geschichte der Mahlerey, Bd. 1. Göttingen 1798.
— Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden, 4 Bde., Hannover 1815—1820.

Johan Fischart, Neue künstliche Figuren Biblischer Historien grüntlich von Tobia Stimmer gerissen etc. Basel 1576. Liebhaber-Bibliothek alter Illustrationen in Facsimile-Reproduction Bd. IV, München 1881.

Otto Fischer, Schweizer Altarwerke und Tafelbilder der Sammlung Johann Heinrich von Speyr in Basel. Jahresbericht der Oeff. Kunstsammlg. Basel, N. F. 25—27, 1928—1930 p. 123—155.

Gustav Floerke, Arnold Böcklin und seine Kunst, München 1921[3].

Ernst Förster, Geschichte der deutschen Kunst, 3 Bde., Leipzig 1851, 1853, 1855.

Richard Förster, Laokoon im Mittelalter und in der Renaissance, Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlg. Bd. 27, 1906 p. 149.

— Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance. Jahrbuch der preuss. Kunstslg. Bd. 43, 1922 p. 127.

Georg Forsters sämmtliche Schriften, hrg. von dessen Tochter und begleitet mit einer Charakteristik Forster's von *G. G. Gervinus*, Bd. 3, 5. Leipzig 1843.

Wilhelm Fraenger, Zur Geschichte der Kunstkritik und Kunstheorie, Repertorium Bd. 42, N. F. 7, 1920 p. 40 ff.

Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig und Berlin 1914.

— Meinungen über Herkunft und Wesen der Gotik; Timmling, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft, Leipzig 1923 p. 5—35.

— Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginnes, Festschrift Heinrich Wölfflin, München 1924 p. 107—125.

Alma Frey-Sallmann, Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten, „Das Erbe der Alten", Heft XIX, Leipzig 1931.

Dagobert Frey, Gotik und Renaissance, Augsburg 1929.

Joh. Caspar Füesslins Geschichte der besten Künstler in der Schweitz, Zürich, bey Orell, Geßner und Comp. 1769, 1770, 1774.

Johann Rudolf Füßli, Allgemeines Künstlerlexikon, oder kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider etc. Zürich 1763[1], 3 Supplementbände, 1767, 1771, 1777, zweite Auflage 1779 ff. 2 Supplementbände 1808—1821, 1824.

Eduard Fueter, Geschichte der neueren Historiographie. Handbuch der Mittelalterlichen und Neueren Geschichte, hrg. von G. v. Below und F. Meinecke. Abteilung I. München und Berlin 1911.

Paul Ganz und Emil Major, Die Entstehung des Amerbach'schen Kunstkabinettes und die Amerbach'schen Inventare. Jahresbericht der Oeff. Kunstslg. Basel, N. F. III, 1907.

Paul Ganz, Hans Holbein d. J., Klassiker der Kunst Bd. 20, Stuttgart & Berlin 1912[1].

— Die Amerbach als Kunstsammler, Jahresbericht der Amerbach Gesellschaft 1920, Basel 1920.

— Malerei der Frührenaissance in der Schweiz, Zürich 1924.

Ludwig Geiger, Johannes Butzbach, Allgemeine Deutsche Biographie Bd. 3, 1876 p. 663—664.

Kurt Gerstenberg, Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im spätern Mittelalter, München 1913.

Curt Glaser, Die altdeutsche Malerei, München 1924.

Heinrich Glück, Das kunstgeographische Bild Europas am Ende des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance. Monatshefte f. Kunstwissenschaft Bd. 14, 1921 p. 161 ff.

Goethes Werke, hrg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar; im Text zitiert als W. A.

Goethe-Handbuch, hrg. von Julius Zeitler, 3 Bde., Stuttgart 1916—1918.

Walter Goetz, Mittelalter und Renaissance, Hist. Zeitschr. Bd. 98, 1907 p. 30—54.

— Renaissance und Antike, Hist. Zeitschr. Bd. 113, 1914 p. 237.

Adolph Goldschmidt, Das Nachleben antiker Formen im Mittelalter, Bibliothek Warburg, Vorträge 1921—1922, hrg. von Fritz Saxl, Leipzig 1923 p. 40 ff.

Hermann Grimm, Bemerkungen über den Zusammenhang von Werken A. Dürer's mit der Antike. Jahrbuch d. preuss. Kunstslg. Bd. 2, 1881 p. 186.

Alois Grünwald, Ueber einige Werke des Michelangelos in ihrem Verhältnis zur Antike, Jahrbuch d. allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 27, 1907—1909 p. 125.

— Zur Arbeitsweise einiger hervorragender Meister der Renaissance, Münchner Jahrbuch f. Kunstgeschichte Bd. 7, 1912 p. 165.

F. A. Gruyer, Raphael et l'antiquité, Gazette des Beaux-Arts vol. 12, 1862 I. p. 403.

Friedrich Gundolf, Goethe, Berlin 1920[7].

Erich Haenel, Spätgotik und Renaissance, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Architektur vornehmlich im 15. Jhd., Stuttgart 1899.

Christian Ludwig von Hagedorn, Lettre à un amateur de la Peinture avec des Eclaircissemens historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent. Dresden 1755.

— Betrachtungen über die Mahlerey, 2 Bde., Leipzig 1762.

Arthur Haseloff, Begriff und Wesen der Renaissancekunst. Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz, Bd. 3, 1931 p. 373—392.
Max Hauttmann, Dürer und der Augsburger Antikenbesitz, Jahrbuch d. preuss. Kunstslg. Bd. 42, 1921 p. 34 ff.
Max Hecker, Goethe Maximen und Reflexionen, nach den Handschriften des Goethe-Schiller-Archivs. Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 21, Weimar 1907.
Ernst Heidrich, Geschichte des Dürerschen Marienlebens, Leipzig 1906.
— Die altdeutsche Malerei, — die altniederländische Malerei, — die vlaemische Malerei, Jena 1909, 1910, 1913.
— Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, hrg. von Heinrich Wölfflin, Basel 1917.
Zur Erinnerung an *Ernst Heidrich*, Privatdruck, Basel 1915.
Herman Hefele, Zum Begriff der Renaissance. Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft Bd. 49, 1929 p. 444—459.
J. J. W. Heinse, sämmtliche Werke, hrg. von Carl Schüddekopf, Bd. IX, X, Briefe, Leipzig 1904.
August Heisenberg, Das Problem der Renaissance in Byzanz, Hist. Zeitschr. Bd. 133, 1926 p. 393-412.
Herders sämmtliche Werke, hrg. von Bernhard Suphan.
Herders Reise nach Italien. Briefwechsel mit seiner Gattin vom August 1788 bis Juli 1789, hrg. von Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried von Herder, Gießen 1859.
Robert Hering, Johann Heinrich Mercks „Ueberblick über die Geschichte der Malerei von den frühesten Anfängen bis auf Rubens und van Dyk". Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1906 p. 260—276.
Hans Hess, Die Naturanschauung der Renaissance in Italien, Marburg 1924.
Andreas Heusler, Goethe und die italienische Kunst, Basel 1891.
Rudolf Hildebrand, Zur sogenannten Renaissance, Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht Bd. 6, 1892 p. 377 ff.
Paul Hinneberg, Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele. Teil I, Abteilung I: Die allgemeinen Grundlagen der Kultur der Gegenwart, Berlin-Leipzig 1912².
Teil I, Abteilung V: Allgemeine Geschichte der Philosophie, Berlin-Leipzig 1923².
Fritz Hoeber, Rezension von Rudolf Kautzsch, Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte, Repertorium Bd. 41, 1919 p. 186 ff.
Richard Hönigswald, Die Renaissance in der Philosophie, München 1931.
Eduard Hoffmann-Krayer, Geschichte des deutschen Stils in Einzelbildern, Leipzig 1925.
Adalbert Horawitz, Kunstgeschichtliche Miscellen aus deutschen Historikern. Zeitschr. f. bild. Kst., Bd. 8, 1873 p. 126—128.
Otto Höver, Vergleichende Architekturgeschichte, München 1923.
Heinrich Gustav Hotho, Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei, 2 Bde., Berlin 1842, 1843.
August Huber, Die Refugianten in Basel, 75. Neujahrsblatt, Basel 1897.
Paul Gustav Hübner, Studien über die Benutzung der Antike in der Renaissance, Monatshefte f. Kunstwissenschaft Bd. 2, 1909 p. 266 ff.
Christian Huelsen, Das Forum Romanum, seine Geschichte und seine Denkmäler, Rom 1904.
— Il libro di Giuliani da Sangallo Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, Lipsia 1910.
Christian Huelsen und Hermann Egger, Die römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerk, 2 Bde., Berlin 1913, 1916.
J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, München 1928².
— Erasmus (deutsch von Werner Kaegi), Basel 1928.
— Wege der Kulturgeschichte, München 1930.
Paul Joachimsen, Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluß des Humanismus. Erster Teil. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, hrg. von Walter Goetz, Leipzig und Berlin 1910, Heft 6.
Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 3 Bde., Leipzig 1898².
Werner Kaegi, Einleitung zur Kultur der Renaissance in Italien, Jacob Burckhardt. — Gesamtausgabe Bd. 5, Basel 1930.
Friedrich Kapp, Geschichte des deutschen Buchhandels.
Rudolf Kautzsch, Des Christoph Scheurl Libellus de laudibus Germaniae, Repertorium Bd. 21, 1898 p. 286—287.
Matthias Quadt von Kinckelbach. Teutscher Nation Herligkeitt, Cölln 1609.
Friedrich Knapp, Die künstlerische Kultur des Abendlandes, 3 Bde., Bonn und Leipzig 1921—1922.
Hans Koegler, Matthäus Merians Verzeichnis der altdeutschen Künstler und der „Mattheus Grün von Aschaffenburg". — Jahresberichte der Oeffentl. Kunstsammlung Basel, N. F. XXII/XXIII, 1925—1926 p. 51—66.

Eduard Kolloff, Die Entwicklung der modernen Kunst aus der antiken bis zur Epoche der Renaissance. Historisches Taschenbuch, hrg. von Friedrich von Raumer. N. F. I, Leipzig 1840 p. 275—346.
Herbert Krauss, Ueber die Gesetzmäßigkeit der geschichtlichen Entwicklung auf dem Gebiete der Kunst. Diss. Bern 1929.
Karl Krumbacher, Rezension Carl Neumann, Byzantinische Kultur und Renaissancekultur, Byzantinische Zeitschr. Bd. 13, 1904 p. 275—276.
Franz Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Großen bis auf die neuere Zeit. 1. Auflage 2 Bde., Berlin 1837, 2. Auflage 2 Bde., Berlin 1847.
— Handbuch der Kunstgeschichte 1. Auflage, Stuttgart 1842. 2. Auflage ibid. 1848.
H. Lambel, Von deutscher Art und Kunst Einige fliegende Blätter (1773). Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Bd. 40—41, Stuttgart 1892.
Franz Landsberger, Die künstlerischen Probleme der Renaissance, Halle 1922.
K. Lange und F. Fuhse. Dürers schriftlicher Nachlaß auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften, Halle 1893.
Ernst Herbert Lehmann, Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland, Leipzig 1932.
Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im 15. Jahrhundert Bd. 6, 7. Wien 1927, 1930.
Lessings Werke, hrg. von Julius Petersen und Waldemar von Olshaußen, Teil 18: Schriften zur neuern Kunstgeschichte. Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o. J.
G. W. K. Lochner, Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst. Quellenschriften für Kunstgeschichte Bd. 10, Wien 1875.
Wilhelm Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte. Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert 1860.
— Kunsthistorische Studien, Stuttgart 1869.
— Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert, 2 Bde., Stuttgart 1878—1879.
— Geschichte der Renaissance in Deutschland, Stuttgart 1882².
— Altes und Neues. Studien und Kritiken, Breslau o. J.
— Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1890.
Carel van Mander. Le Livre des Peintres. Vie des Peintres flamands, hollandais et allemands, 1604. Edit. Henri Hymans 2 Bde., Paris 1884.
Emil Major, Das Fäschische Museum und die Fäschischen Inventare. Jahresbericht der öff. Kunstslg. Basel N. F. IV, 1908.
Otto Markwart, Jacob Burckhardt, Persönlichkeit und Jugendjahre, Basel 1920.
Friedrich Meinecke, Weltbürgertum und Nationalstaat. München und Berlin 1919⁵.
F. de Mély, Les „très riches heures" du Duc Jean de Berry et les „trois Grâces" de Sienne. Gazette des Beaux-Arts Vol 111, 1912 p. 195.
Anton Raphael Mengs, Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Mahlerey, Zürich, bey Orell, Geßner, Füeßlin u. Comp., 1774.
Anton Raphael Meng's sämmtliche hinterlassene Schriften, gesammelt nach den Originaltexten neu übersetzt und mit mehreren Beilagen und Anmerkungen vermehrt, hrg. von G. Schilling, 2 Bde., Bonn 1843, 1844.
Johann Heinrich Merck, Einige Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunst-Literatur, Der Teutsche Merkur, Julius 1780 p. 3—14.
Merlo, Matthias Quadt, Allgemeine deutsche Biographie Bd. 27, Leipzig 1888 p. 1—2.
Jacques Mesnil, Masaccio and the Antique, Burlington Magazine Vol. 48, 1926 I p. 91.
Carl Meyer, Der griechische Mythus in den Kunstwerken des Mittelalters, Repert. Bd. 12, 1889 p. 159 ff, 235.
— Der griechische Mythus in den Kunstwerken des 15. Jhs. (Deutschland) Repertorium Bd. 16, 1893 p. 261.
Eduard Meyer, Spenglers Untergang des Abendlandes, Berlin 1925.
A. Michaelis, Geschichte des Statuenhofes im vaticanischen Belvedere, Jahrbuch d. archäologischen Instituts Bd. 5, 1890 p. 5.
— Römische Skizzenbücher nordischer Künstler des 16. Jahrhunderts. Jahrbuch des archäologischen Instituts Bd. 7, 1892.
— Der Schöpfer der attalischen Kampfgruppen, Jahrbuch d. archäolog. Instituts, 1893 p. 119.
— Monte Cavallo, Römische Mitteilungen Bd. 13, 1898 p. 248 ff.
Eugène Müntz, Les Antiquités de la ville de Rome aux XIVe, XVe et XVIe siècles, Paris 1886.
— Les Collections des Médicis au XVe siècle, Paris 1888.
Josef Nadler, Von Art und Kunst der deutschen Schweiz. Der geistige Aufbau der deutschen Schweiz (1798—1848), Bd. 7 und 29 der Sammlung „Die Schweiz im deutschen Geistesleben", hrg. von Harry Maync. Frauenfeld und Leipzig 1922, 1924.
Carl Neumann, Byzantinische Kultur und Renaissancekultur. Separat erschienen: Berlin und Stuttgart, W. Spemann, 1903, wiederabgedruckt in Hist. Zeitschr. Bd. 91, 1904 p. 216—232.

Carl Neumann, Rezension Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst Bd. 3. Hist. Zeitschr. Bd. 133, 1926 p. 469—473.
— Jacob Burckhardt, München 1927.
Alfred Neumayer, Jacob Burckhardt und der Beginn der romantischen Antikeninterpretation. Italien, Bd. 3, 1929.
Wilhelm Niemeyer, Der Formwandel der Spätgotik als das Werden der Renaissance. Eine Betrachtung der Architektur des ausgehenden Mittelalters in Deutschland (Diss. Leipzig 1904), München 1904.
Josef Oswald, Unbekannte Aufsätze Jacob Burckhardts aus Paris, Rom und Mailand, Basel 1922.
Erwin Panofsky. Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. Monatshefte f. Kunstwissenschaft Bd. 14, 1921 p. 188.
— Dürers Stellung zur Antike, Jahrbuch f. Kunstgeschichte Bd. 1 (XV), 1921—1922 p. 43.
— Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstheorie. Studien der Bibliothek Warburg, hrg. von Fritz Saxl, Leipzig-Berlin 1924.
Gustav Pauli, Dürer, Italien und die Antike, Bibliothek Warburg, Vorträge 1921—1922, hrg. von Fritz Saxl, Leipzig 1923 p. 51.
E. Petersen, Eine antike Vorlage Michelangelos, Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. Bd. 9, 1898 p. 294.
Adolf Philippi, Die Kunst der Renaissance in Italien, 2 Bde., Leipzig 1897.
— Der Begriff der Renaissance, Daten zu seiner Geschichte, Leipzig 1912.
Josef Popp. Der kunstwissenschaftliche Unterricht, insbesondere auf den Hochschulen und Kunstschulen, 169. Flugschrift des Dürerbundes, München o. J.
Walter Rehm, Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung vom Rationalismus bis zum Realismus, München 1924.
Beati Rhenani rerum Germanicarum libri tres, Basel 1531.
Alois Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, Neudruck, Wien 1927.
Berthold Riehl, Internationale und nationale Züge in der Entwicklung der deutschen Kunst. Abhandlungen der historischen Klasse der Kgl. bayerischen Akademie der Wissenschaften Bd. XXIV, 1909 I. Abteilung (1904—1906) p. 143—198.
Friedrich Rintelen, Giotto und die Giotto-Apokryphen, München 1912, Basel 1923².
— Reden und Aufsätze, Basel 1927.
— Goethes Italienische Reise. Ein fragmentarisch aus dem Nachlaß herausgegebener Vortrag. Der Kunstwart Bd. 43, 1930 p. 281—298.
C. Robert, Ueber ein dem Michel-Angelo zugeschriebenes Skizzenbuch auf Schloß Wolfegg. Römische Mitteilungen Bd. 16, 1901 p. 208.
G. Rodenwaldt, Das Problem der Renaissance. Archäologischer Anzeiger Bd. 46, 1931 Sp. 318—338.
Erich Roemer, Dürers ledige Wanderjahre. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen Bd. 47, 1926 p. 118 ff.
Erich Rothacker, Rezension von Wölfflins Grundbegriffen; Tietze, Methode der Kunstgeschichte; Wulff, Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst. Repertorium Bd. 41, 1919 p. 168 ff.
— Einleitung in die Geisteswissenschaften. Tübingen 1930².
Joachim von Sandrart, Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675, hrg. von A. R. Peltzer, München 1925.
Fritz Saxl, Rinascimento dell' Antichità, Studien zu den Arbeiten von A. Warburg. Repertorium Bd. 43, 1921—1922 p. 220.
B. Sauer, Geschichte der Archäologie, Handbuch der Archäologie, hrg. von Heinrich Bulle, Bd. 1, München 1913 p. 80—141.
Emil Schaub, Bilder aus der Sittengeschichte Basels im 18. Jahrhundert. 107. Neujahrsblatt, Basel 1929.
Karl Scheffler, Italien, Tagebuch einer Reise, Leipzig 1913.
Viri nobilis Christophori Scheurli J. V. D. et patricii norimbergensis commentarius de Vita et obitu reverendi patris Antonii Kressen, J. V. D. Praepositi norimbergensis in collegio S. Laurentii eiusdem sacerdotum defensorium (1515), abgedr. in Bilibaldi Pirckheimer Opera, Frankfurt 1610.
August Wilhelm von Schlegels sämmtliche Werke, hrg. von Eduard Böcking, Bd. 4, 9, Leipzig 1846.
A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst 1. Teil (1801—1802), hrg. von J. Minor. Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken, hrg. von Bernhard Seuffert, Heilbronn 1884.
Friedrich Schlegel, Deutsches Museum, Bd. 2, 3, Wien 1812, 1813.
Friedrich von Schlegels sämmtliche Werke. Zweite Original-Ausgabe Bd. 6, Wien 1846.
Julius von Schlosser, Die ältesten Medaillen und die Antike. Jahrbuch d. allerhöchsten Kaiserhauses Bd. 18, 1897 p. 64 ff.
— Ueber einige Antiken Ghibertis, Jahrbuch d. allerhöchsten Kaiserhauses Bd. 24, 1903 p. 125 ff.
— Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, Berlin 1912.
— Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, Wien 1914—1920.

August Schmarsow, Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance. Berichte über die Verhandlungen der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Classe, Bd. 51, 1899 p. 41—76.
— Ueber die Grenze der Renaissance gegen die Gotik. Kunstchronik N. F. Bd. XI, 1900 Sp. 417 ff.
— Zur Beurteilung der sogenannten Spätgotik, Repertorium, Bd. 23, 1900 p. 290—298.
— Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts (1430—1460). Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. 22, Leipzig 1903.
— Gotik in der Renaissance, Stuttgart 1921.
H. A. Schmid, Ueber objective Kriterien in der Kunstgeschichte. Repertorium Bd. 19, 1896 p. 269.
— Ueber den Gebrauch des Wortes Renaissance. Kunstchronik N. F. Bd. XI, 1900 Sp. 468 ff.
— Was ist Kunstentwicklung? Das Museum (hrg. von Richard Graul und Richard Stettiner), Textband IV, 1898—1899 p. 17—20.
— Die oberdeutsche Kunst im Zeitalter Maximilians. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, Bd. 3, 1909 p. 1—23.
— Die Gemälde und Zeichnungen von Mattias Grünewald, Textband Straßburg 1911.
— Rezension Curt Glaser, zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, Repertorium Bd. 41, 1919 p. 206.
Hermann Schmitz. Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben, Berlin 1921.
Carl Schnaase. Geschichte der bildenden Künste, 7 Bde. 1. Auflage, Düsseldorf 1843—1864, 8 Bde. 2. Auflage, Düsseldorf (Stuttgart, Bd. 8,) 1866—1879.
— Nachruf an Gustav Friedrich Waagen, Zeitschr. f. bild. Kunst Bd. 3, 1868 p. 257 ff.
Gustav Schneeli, Renaissance in der Schweiz, Studien über das Eindringen der Renaissance in die Kunst diesseits der Alpen, München 1896.
Theodor Schneider. Die Kunstheorie in Oswald Spenglers „Untergang des Abendlandes". Diss. Freiburg i/Ue. 1923.
Frida Schottmüller, Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antiken Vorbilder, Repertorium Bd. 25, 1902 p. 401.
— Leonardo da Vinci und die Antike. Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. Bd. 21, 1910 p. 111 ff.
Alwin Schultz, Johannes Butzbach's „Libellus de preclaris picturae professoribus" aus der Bonnenser Handschrift veröffentlicht. Jahrbücher f. Kunstwissenschaft Bd. 2, 1869 p. 60—72.
Ferdinand Schwarz, Isaak Iselins Jugend- und Bildungsjahre, 101. Neujahrsblatt, Basel 1923.
Seroux d'Agincourt, Sammlung von Denkmälern der Architektur, Skulptur und Malerei.
Karl Sittl, Archäologie der Kunst: die Schicksale der Denkmäler, Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, hrg. von Iwan v. Müller, Bd. 6, München 1895.
Hermann Sörgel, Einführung in die Architektur-Aesthetik, München 1918.
Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes, 2 Bde., 1922—1923².
Jean Louis Sponsel. Sandrarts Teutsche Academie, kritisch gesichtet, Dresden 1896.
Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. Zum Gebrauche für Künstler und Studirende und als Führer auf der Reise. Mit einem Vorwort von Prof. Dr. Fr. Th. Vischer in Tübingen. Stuttgart, Rieger'sche Verlagsbuchhandlung, 1855.
Alfred Stange. Die Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik, München 1923.
Karl Stehlin, Bibliographie von Augusta Raurica und Basilia. Basler Zeitschr. für Geschichte und Altertumskunde Bd. 10, 1911 p. 38—180.
Paul von Stetten, Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg. Augsburg bey Conr. Heinr. Stage 1779.
Hanna Stirnemann, Der Stilbegriff des Spätgotischen in der altdeutschen Malerei (Diss. Halle), Studien zur deutschen Kunstgeschichte No. 268, Straßburg 1929.
Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des 18. Jhs. Von Winckelmann bis zu Wackenroder. Palaestra Bd. 26, Berlin 1904.
Richard Streiter, Ausgewählte Schriften zur Aesthetik und Kunst-Geschichte, hrg. im Auftrag der Familie von Prof. Dr. Franz von Reber und Prof. Dr. Emil Sulger-Gebing, München 1913.
Josef Strzygowski, Norden und Renaissance, Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. Bd. 31, 1920 p. 98.
H. Stuart-Jones, A Catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino. Oxford 1912.
Emil Sulger-Gebing, Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, hrg. von Franz Muncker, Nr. 3, München 1897.
Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Leipzig 1771, 1778².
Moritz Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, 2 Bde., Leipzig 1876¹, 1884².
Henry Thode, Michelangelo, Bd. 2, Berlin 1903.
E. Tietze-Conrat, Botticelli and the Antique. Burlington Magazine Vol. 47, 1925 II. p. 124.
Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913.

Walter Timmling. Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft. — Die Kunstliteratur der neuesten Zeit. Leipzig 1923, 1928.
Ernst Troeltsch, Renaissance und Reformation, Hist. Zeitschr. Bd. 110, 1913 p. 519—556.
Hans Trog, Jacob Burckhardt, Eine biographische Skizze, Basler Jahrbuch 1898.
Wilhelm Vischer, Die Basler Universität seit ihrer Gründung, 89. Neujahrsblatt, Basel 1911.
Salomon Vögelin. Wer hat Holbein die Kenntnis des klassischen Altertums vermittelt? Repertorium Bd. 10, 1887.
Georg Voigt, Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. Berlin 1859.
Hermann Voss, Die Malerei des Barock in Rom. Berlin 1924.
Gustav Friedrich Waagen. Ueber Hubert und Johann van Eyck, Breslau 1822.
— Rezension des Cicerone, Kunstblatt 1855 p. 220, 228, 235, 246, 255, 263, 281.
— Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, 2 Bde., Stuttgart 1862.
Ludwig Wachler, Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben, Bd. 1, Göttingen 1812.
Wilhelm Waetzoldt. Deutsche Kunsthistoriker, 2 Bde., Leipzig 1921, 1924.
— Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht, Leipzig 1927.
Ernst Walser, Der Sinn des Lebens im Zeitalter der Renaissance. Archiv z. Kulturgeschichte Bd. 16, 1926 p. 300—316.
Oskar Walzel, Deutsche Romantik, 2 Bde., Leipzig 1918[4].
Joseph Wastler. Das Dorische in der Renaissance, Zeitsch. f. bild. Kunst Bd. 14, 1879 p. 275 ff, 335 ff.
Artur Weese, Renaissance-Probleme, Bern 1906.
Werner Weisbach. Renaissance als Stilbegriff, Hist. Zeitsch. Bd. 120, 1919 p. 250—280.
— Trionfi, Berlin 1919.
— Deutsche Renaissance und Antike. Die Antike, Zeitschrift f. Kunst und Kultur des klassischen Altertums Bd. 4, 1928 p. 108—137.
H. Weschert-Kauert. Das Ende der altdeutschen Malerei und die antiklassische Strömung, Cicerone Bd. 16, 1924 p. 996 ff.
Robert West, Die Uebergangsstile als Exponenten des Ideen- und Rassenkampfes innerhalb der abendländischen Kulturwelt. Monatshefte f. Kunstwissenschaft Bd. 11, 1918 p. 87—100, 126—134, 194—201.
Franz Wickhoff, Ueber die Einteilung der Kunstgeschichte in Hauptperioden. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission Bd. 2, 1908 p. 49 ff.
Th. Wiegand, Untergang und Wiedergewinnung der Denkmäler. Handbuch der Archäologie, hrg. von Heinrich Bulle, Bd. 1, München 1913.
P. Bruno Wilhelm. Die Entwicklung des Renaissance-Begriffes. Schweizerische Rundschau Bd. 31, 1931 p. 329—335.
Epithoma Germanorum Jacobii Wympfelingij, Straßburg 1505, Marburg 1562, Basel 1574. (Historicum opus Bd. 1.)
Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz, Zürich bey Orell, Geßner, Füeßlin u. Compagnie 1778.
Heinrich Wölfflin. Die antiken Triumphbogen in Italien, eine Studie zur Entwicklungsgeschichte der römischen Architektur und ihr Verhältnis zur Renaissance. Repertorium Bd. 16, 1893 p. 11.
— Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Studien zur Literaturgeschichte Michael Bernays gewidmet, 1893.
— Die Klassische Kunst, München 1898[1], 1924[7].
— Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. Sitzungsberichte der kgl. preussischen Akademie der Wissenschaften Bd. XXXI, 1912 p. 572—578.
— Die Kunst Albrecht Dürers, München 1920[4].
— Das Erklären von Kunstwerken, Bd. 1. Bibliothek der Kunstgeschichte, hrg. von Hans Tietze, Leipzig 1921.
30. Juni 1921, Darmstadt 1922.
— Albrecht Dürer, Festrede zur Eröffnung der allgemeinen deutschen Studententagung in Erlangen,
— Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1923[6].
— Jacob Burckhardt und die systematische Kunstgeschichte. Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, 1930 p. LXXXV—XCII.
— Jacob Burckhardt — Gesamtausgabe, Einleitung zur „Die Kunst der Renaissance in Italien", Bd. 6, Basel 1932.
Alfred Woltmann. Holbein und seine Zeit, 2 Bde.[2], Leipzig 1874, 1876.
Alfred Woltmann und Karl Woermann, Geschichte der Malerei Bd. 2, Leipzig 1882.
Gustav Würtenberg, Goethe und der Historismus. Zeitschrift für Deutschkunde. 21. Egänzungsheft. Leipzig und Berlin 1929.
Joh. Georg Zimmermann. Von dem Nationalstolze. Zürich bey Heidegger und Compagnie 1758.

Curriculum vitae

Friedrich Rudolf Christian Kaufmann von Basel und von Grindelwald (Bern) wurde am 29. Juni 1902 als Sohn des Rudolf Kaufmann, Maroquinier in Basel und der Louise, geb. Bauer † in Basel geboren. Er besuchte die Primar- und Realschule seiner Vaterstadt, bestand 1921 die Maturität und widmete sich seit W. S. 1921/1922 an der Universität Basel dem Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und deutschen Philologie. Seine Ausbildung erhielt er in den Vorlesungen der Herren Proff. Bächtold, Baumgartner †, Bruckner, Dürr, Ganz, Heusler, Hoffmann-Krayer, Niedermann, Nussberger, Pfuhl, Rintelen †, Schmid, Stückelberg †, Zinkernagel und in den Seminarien der Herren Proff. Dürr, Ganz, Nussberger, Pfuhl, Rintelen †, Schmid und Zinkernagel.